سلسلة المائة كتاب

نقد النص والتفسير الادبي

جيروم..ج. ماككن

ترجمة: نجدت كاظم موسى

مراجعة: د. خالد ماهر التكريتي



وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد - ١٩٨٨ -

سلسلة المئة كتاب

تصدر عن

دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون كافة المراسلات

لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان

اعظمية ـ ص.ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣٥

العنوان البرقي ـ فاق ـ تلفون ٤٤٣٦٠٤٤

بغداد ـ العراق

نقد النص
والتفسير الادبي

اعداد
جيروم جي ماككن

ترجمة
نجدت كاظم موسى

مراجعة
د . خالد ماهر علي التكريتي

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٨

فهرست

مقدمة المترجم

يُعدّ موضوع نقد النص وتحقيق النصوص موضوعاً ذا اهمية ويُقلق العلماء ومتخصّصي الآداب ، وهذا الكتاب الذي بين ايدينا نتاج عملٍ ليس بقديم . فقد نوقشت المواضيع الخاصة بنقد النص وعلاقته بالتفسير الادبي في عام ١٩٨٢ وتم جمع المقالات والبحوث واصدارها على شكل كتاب في ١٩٨٥ . واذ ننقل هذه التحفة الرائعة الى العربية نأمل ان تفيد كل المثقفين لاسيما دارسي الآداب عامةً والادب الانكليزي خاصة .

ولا احبّذ ان اقحم القاريء في المشاكل التي واجهتها اثناء ترجمة الكتاب ، إلا ان اطلاعه على بعض ظروف العمل قد يعطيني بعض الحق في ان اطلب معذرته اذا كنت اخطأت في مكان ما . ويمكنني القول ان المشاكل كانت على نمطين . الاول يتعلق بحقيقة كون الكتاب عبارة عن مقالات وبحوث باقلام متخصصين كبار في آداب اللغة الانكليزية ، وتكمن صعوبة هذه في اختلاف وتنوع اساليب هؤلاء العلماء . فتارة يعمد احدهم الى استعمال لغةٍ عميقةٍ جداً مشحونةٍ بمصطلحات لاتينية غير مألوفه ـ كما يفعل لي باترسن في الفصل الرابع ـ ويُضمن آخر مقاله كلاماً دارجاً تصعب صياغته في تركيب عربي سليم . وهذه المشكلة جلية في مقال فيليب گاسكل ـ الفصل التاسع من الكتاب ـ الذي يعتمد كلياً على المقابلات التي جرت مع كاتب ، ومخرج ، وممثلة مسرحيةٍ . هذه علاوة على كون اسلوب المخاطبة المباشرة شائعاً في بعض اجزاء عدد من المقالات . فقد جاءت الجمل في هذه الحالات قصيرة ، متقطعة ، غير مترابطة نحوياً . وقد حاولت معالجة هذه المشكلة ـ قدر الامكان ـ بتركيب جمل عربية تركيباً سليماً ، متذكراً وباستمرار ضرورة المحافظة على نكهة لغة الجمل الاصلية فضلاً عن معانيها .

اما المشكلة الثانية فهي مشكلة الكلمات والتعابير والمصطلحات الادبية والنقدية غير المنقولة الى العربية ـ او على الاقل لم ار قسماً منها منقولة ـ والتي لم اجد لها مرادفات متفق عليها ، وبالاخص اللاتينية منها . وما اكثر ما احتوت المقالات من هذه المصطلحات . وقد دفعني هذا الى البحث عن جذورها ومحاولة اعطاء مرادفات لها أأمل انها ستكون وافية للمعنى المقصود او قريبة منه . وان اخطأت ، وجل من لايخطأ ، او عجزت عن اعطاء المعنى الدقيق لايّ منها ، فان الايام كفيلة بها . فضلا عن هذه هناك كلمات انكليزية يصعب ضبطها في معنىً واحد ، لذا حاولت ان

استعملٍ مرادفات لها وفق السياق المستعملة فيه تلك الكلمة . وكل ما ارجوه هو ان اكون وُفقتُ حتى ولو كان ذلك جزئيا ، في ايصال بعض ، ان لم يكن كل ، افكار المساهمين في الكتاب الى العربية .

وختاماً لايفوتني هنا ان اعبر عن شكري بالاخص لشخصين وزميلين عزيزين ادينٍ لهما بالفضل الكبير ، فقد كان الاستاذ محمد الدعمي - من كلية الاداب ببغداد عوناً لي وساعدني كثيرا في الحصول على بعض المعلومات ، فاشكره من كل قلبي . ولا انسى فضل الاستاذ خطاب عمر بكر - من معهد اعداد المعلمات بكركوك لمراجعته النص العربي وتصحيح الاخطاء اللغوية وابداء الاراء القيمة حول الكتابة ، فله شكري وامتناني . وشكري لكل من ساعدني بشكل او باخر ولم يرد ذكره هنا .

وأسأل الله التوفيق

نجدت كاظم موسى

شباط / ١٩٨٦

اجتمع في ربيع ١٩٨٢ مجموعة غير اعتيادية من العلماء والنقاد في مؤتمر صغير عُقِدِ في مدينة باسادينا ، كاليفورنيا : في معهد كاليفورنيا الفني . كان يعمل كل من هؤلاء العلماء العشرة ، ضمن الظروف المنعزلة نوعاً ما لمجالاتهم المتخصصة ، في مجموعة من القضايا والمشاكل التي كانت تشترك في امور كثيرة .[١] . كانوا (ولايزالون) مهتمين بالصدع الموجود بين دراسات النصوص من ناحية والنقد الادبي (وبخاصة التفسير) من ناحية اخرى ـ ظهر هذا الصدع بشكل خطير قبل حوالي خمسين سنة واصبح بعد ذلك يتوسع ويتعمق . لقد تجمعوا من انكلتره والولايات المتحدة ومن حقول اختصاصات مشتته ، في الغالب ، كثيراً ، لكي يجدوا منظوراً مشتركاً لما اصبح ازمةً ذات تشعّبات كثيرة في مبادئهم . وادرك كل منهم ان المؤتمر قد حدّد لنفسه وظيفة مهمة : هي البدء باعادة صياغة مفهوم العلاقة بين التخصص العلمي (scholarship) والنقد ـ في اكثر المستويات اساسية ـ حقل دراسات النصوص ، الارضية التي تستقر عليها كل الدراسات الادبية .

تمثل المقالات في هذا المجلد عشراً من مجموع خمس عشرة محاضرة وبحث ندوة قُدِّمت خلال المؤتمر . (سقطت اربع تقديمات من البرنامج الاصلي من هذه المجموعة لانها لم تُقدَّم الى المؤتمر بشكل رسمي ، بل بالاحرى قُدِّمَت كاوراق عمل ضمن السياق الاستكشافي لاحدى الندوات) .[٢]

ليس عرض عمل المؤتمر او تكرار مادة هذا الكتاب جزءاً من غايتي في هذه المقدمة الموجزة . فالبحوث تتكلم لنفسها . ولكن يجب ان ابيّن ان الطريقة التي اعتمدت خلال المؤتمر كانت دائماً مركّزة على قضايا عملية وملموسة . ظهرت المشاكل النظرية نفسها فقط باشكال مستقلة ، كمشاكل الطريقة التحليلية ، والستراتيجيات التفسيرية ومشاكل البحث الادبي . لم يكن الهدف المتكرر مجرد تطوير طرق اكثر قوة لفهم وتوضيح الاعمال الادبية فحسب ، بل اكتشاف اختيارات وتحديدات كل عملية نقدية معينة في التخصص العلمي والتفسير ايضاً .

إن المساحة التي تغطيها هذه البحوث ، كما سنرى ، مشتتة من ناحيتي الزمان والموضوع ، ومع ذلك ، فان مواضيع معينة تتواتر باشكال مختلفة تهدف الى القاء الضوء بطريقة عامة على القضايا ذات الصلة . احد مواضيع هذا النوع هو القوة التفسيرية لكل التدخلات التحقيقية ، والاخر هو الشخصية الاجتماعية للنتاجات الادبية من كل الانواع . تُظهر متابعة هذه المواضيع ومضامينها ، بشكل درامي ومُلح ، ان دراسات النصوص ليست مهمة للنقد الادبي لمجرد كونها تساعد على تمييز الاختلافات اللفظية في نص ما ، بل العكس ان دراسات كهذه تذهب الى ما بعد هذه المسائل المحلية واللغوية الصرف (في مختلف الاحوال) لكي تتكيء وبتثاقل على اكثر المسائل شموليةً في الابحاث الادبية ـ النقدية (في مختلف الاحوال) .

ستكون كل مقالة من هذه المقالات قائمة بذاتها دراسة متكاملة لمشكلة او مجموعة مشاكل مركز عليها بصورة خاصة . ولكن ، اذا ما اخذت سوية فهي تكوّم مناقشةً اكبر واكثر اهمية حول « اسلوب وجود العمل الادبي » ، وبالتالي حول البرامج البحثية الضرورية لدراسة اعمال كهذه . فالمقالات تُظهر ، وبشكل متكرر ، وبسياقات وطرق متنوعة ، ان « المعنى » في التجربة الادبية لهو وظيفة تبادل جدلي بين حقائق الماضي واصرار الحاضر . علاوة على ذلك فان في هذا التبادل ثمة افراداً عديدين مشتركين فضلا عن عدة مجموعات ومؤسسات وكل هذه المجموعات والافراد يمثلون مراكز اهتمام مختلفة . فبهذا النحو يشتركون بصورة فاعلة في انتاج الادب ، في « العمل الادبي » (الذي يسمى كذلك بصورة ملائمة) . ان شبكة العمل المعقدة لتبادلات وتوظيفات الماضي والحاضر هذه ـ التبادلات والتوظيفات في وبين الماضي والحاضر ـ لهي اسلوب وجود العمل الادبي .

يجب ان تشكل دراسة العمل الادبي نفسها لتوائم هذه الحقائق . يجوز ، لاهداف خاصة معّينة ، ان يرغب شخص في التركيز على « القصيدة نفسها » ، او أن يَعُدَّ عملاً معّيناً كنص لفظي قائم بذاته . ويجوز ، لاهداف خاصة معيّنة ، ان يرغب شخص في تقديم « قراءة » لعمل معين او مجموعة اعمال ، او ان ينتج تأمل اللعب الحر حول مجموعة معيّنة من النصوص . وعلى الرغم من ذلك ، لانكون قادرين على فهم اهمية هذه الافعال الادبية ـ معنى معانيها ـ مالم نكن قادرين على وضعها في مجال اجتماعي ـ تاريخي اكبر يبجّل عملياتها . « المعنى » في الحياة كما في عملياتها الخاصة بالتأمل والتأمل الذاتي (بضمنها الادب) ، هو حدث اجتماعي ، ترابط معقد بين مختلف الناس والمجموعات . ولكون هذا الحدث موضوعاً بدقة في

مكان محدَّد ، فان ابعاده الاجتماعية تنساب غالباً الى محيط وعي الشخص .

انها لوظيفة النقد ان يَستبدل عَمىً كهذا بالبصيرة ، ان يوضحّ ما يدخل في انتاج واعادة انتاج العمل الادبي . ان مناهج متطورة لتوضيح تاريخ نص العمل الادبي اساسية لاي برنامج من هذا النوع . تستأثر هذه المناهج بمركز اهتمام هذا الكتاب ، كما استأثرت بمركز اهتمام المؤتمر الذي اخذت البحوث منه . تركزّ المقالات المعيّنة غالباً على قضايا صغيرة او فنيّه ، وفي استغراق كهذا ، فان المحققين والمتخصصين بالنصوص يفقدون الصلة غالباً باهداف اكبر تخدمها ابحاثهم . ولكن في هذه المقالات ، وفي الكتاب ككل ، فقد تم اتباع جهد واع للابقاء على الصلة بهذه الاهداف .

تناقش هذه المقالات معاً اعادة مفهوم برنامج الدراسات الادبية لدينا . واكثر مباشرةً ، فهي تحاول ان تبرهن على ان دراسات النصوص يجب ارجاعها الى مركز كل عمل تفسيري ـ دراسات النصوص في المجال الكامل لقواعدها المتخصصة . ان تطبيقاً واضحاً ودقيقاً لابحاث النصوص والببليوغرافيا فقط يستطيع ان يفيد في ايجاد مفهوم شامل للاحداث والتبادلات التي تكوّن العمل الادبي ، بضمنها الاحداث والتبادلات التي يلقنها شخصٌ ما نفسه. ان برنامجاً كهذا في دراسات النصوص ، مزدوجاً مع برنامج جاد في Rezeptionskritik المرتبط به جدلياً ، سيشكّل ، في رأينا ، تقدماً مهماً وربما دورياً في الدراسات الادبية والانسانية .

اود ان اشير الى شيء اخير ، وهو ان شكسبير ومشكلة النصوص الشكسبيرية تبرز بشكل جلي في هذا الكتاب . في الحقيقة ، ان تلك المشكلة ـ التي ظهرت اخيراً الى الوجود بدرجة من الوضوح بحيث ان مجمل العاملين في الحقل الادبي يجب ان يكونوا مدركين لها ـ تستطيع ان تلخص بوضوح الازمة العامة التي تواجه ممارسة نقدية جارية ، لان الدراسات الشكسبيرية تقف في قلب بحوثنا في ادب كل الثقافات الانكليزية لغةً . تؤثر هذه الازمة بالطبعِ في ناقد النصوص والمفسرّ ، على الرغم من كونه بطرق مختلفة ، وان اخطر مظهر حالي لها يظهر كاختلال وظيفي واسع الانتشار في علم التفسير العام ، حيث سمح الانقسام بين دراسات النصوص والدراسات التفسيرية للنقد الادبي ان ينزلق من ارضيته وان يجذّر دقته التحليلية في مختلف المناهج التأملية وغير النقدية الذاتية .

ان هدف هذه المقالات ، اذن ، هو الكفاح ضد هذه النزعةِ في الدراسات

الادبية . علم التأويل والتفسير هما زهرة وثمرة كل ابحاثنا ولكن أيّاَ منهما لايمكن ان يتطور اذا كان جذر وارضية حياتهما غير صحية او مهملة ان دراسات النصوص ، سوّيةً مع مختلف فروع الفيلولوجيا (فقه اللغة) التي تولدّها ، تشكل ذلك الجذر وتلك الارضية . تُعنى المقالات هنا بتذكيرنا بتلك الحقيقة وبتوضيح اهميتها ، وربما ايضا باقتراح ستراتيجيات وتكتيكات ملموسة معيّنة قد يجد الطلاب الادبيوّن الان انه من المفيد استعادتها واتباعها .

انتجت البحوث المجموعة هنا ، والمؤتمر الذي اخذت منه ، تحت اشـراف مؤسسة ونيگارت ومعهد كاليفورنيا الفني (للتكنولوجيـا) ودعمهما السخي . ان هاتين المؤسستين قد سخرتا نفسيهما لرعاية وتمويل مؤتمر كالتيج / ونيگارت حول الانسانيات مرة كل سنة . عُقد اول مؤتمر كهذا في ١٩٨١ لمجموعة المؤرخين الذين تحرّوا سوياً موضوع « العائلة والملكية في اوربا التقليدية » ولم تُجمـعَ بحوث هـذا الاجتماع الاولي ، ولكن هذا المجلّد سيستهل سلسلة منتظمة من مطبوعات هذه المؤتمرات السنوية والتي تركّز على مواضيع في الادب والتاريخ والفلسفة .

فضـلاً عن هـاتـين المؤسستـين يجب ذكـر عـدد من الاشخـاص لـدعمهم ومساهماتهم القيمة في مؤتمر ١٩٨٢ . نظمت بيتي هايلند الجلسات وكانت مسؤولة عن كل ناحية ادارية لمحاضرها . لم يكن المؤتمر لينعقد لولاها . ولم يكن ليبدأ ابدا لولا روجر نول ـ رئيس قسم الانسانيات والعلوم الاجتماعية في كالتيج ـ الذي شجع ودعم المؤتمر من البداية . اود ان اشكر ايضا المدير السابق لمكتبة هانتينگتن ، جيمس ثورب ، سماحه لنا بعقد الاجتماعات الافتتاحية للمؤتمر في مكتبة هانتينگتن .

اخيرا ، ربما يجب ان اذكر ان الفكرة لاجتماع كهذا قد نمت من سلسلة طويلة من المحادثات التي تمت بيني وبين لي باترسن طوال السنين العديدة الماضية .

جيروم جي ماكگن

پاسادنيا ، كاليفورنيا ١٩٨٢

شكسبير منقحا

ارنست اي . جي . هونيكمن

انه لواجبي الممتع اليوم ان اجمع بين سيدين مهذبين ، الناقد الادبي وناقد النصوص ، اللذين ، كما يبدو احياناً ، يلتقيان فقط لاجل الموضة ويرغبان من قلبيهما في ان يكونا غريبين بنحو افضل . فكلاهما صعبا المراس ، «رأيت نحوياً يحلق ويتباهى بنفسه لبيتٍ واحدٍ في هوارس» ، قال توماس براون ، مفكراً بنحو واضح بناقد نصوص ، واضاف « ويزهو في صياغة اغنية (ode) واحدة بنحو اعظم من زهو المؤلف في تأليف كتاب بكامله» ؛ ان ناقد النصوص جنتلمان مشاكس وصعب الارضاء يصحح النصوص ـ لايثنيه قول فرانسيس بيكون Bacon « كما لوحظ بذكاء ، ان اكثر النسخ المصححة هي بصورةٍ عامة الاقل صحة » . ومع ذلك فناقد النصوص يتفوق على الناقد الادبي فقط بطرق معيَّنة : فهو يحب الاختصار ، ويكتب بنُدرة . اما الناقد الادبي فجنتلمان منغمس ذاتياً اكثر ، وطافح اكثر .

انه ممتعٌ حقاً ان يرى اسم شخص مطبوعاً
الكتاب كتاب حتى اذا لم يكن فيه شيء

باختصار ، كل ناقد نصوص وناقد ادبي مزيج من الجيد والرديء ـ وغالباً فهو رديء . يجسّد المتكلم الحالي طبعاً كل ما هو جيد في الاثنين ويعدكم ببحثٍ سيكون منغمساً ذاتياً ومشاكساً .

قبل كل شيء اريد ان اتخاصم مع محاضرةٍ مشهورة للسير ادموند چامبرز ، القيت في سنة ١٩٢٦ ، واعيد طبعها في عدة مجموعات ، وبصورة عامة اعجب بها محاضرة معرَّفة[1] عرض چامبرز في « تحلل شكسبير » للهجمات العديدة المختلفة على

---

* أرنست أي جَي هونيگمن استاذ جوزيف كاون للادب الانكليزي / جامعة نيوكاسل آپون تاين .

مدى صحة مسرحيات شكسبير من قبل مايسمون بالمحللين ، وهم النقاد (نقـاد نصوص ونقاد ادبيـون) الذين قـالوا ان المسـرحيات كتبت ، جـزئياً ، من قبـل مسرحيين آخرين او نقحت ، في بعض الاحيان اكثر من مرة ، من قبـل شكسبير نفسه . كانت محاضرةً بارعة وموقتة بشكل جيد ـ لان دوڤر ويلسن قد بـدأ اخيرا بشرح (او هل يجب ان نقول باختراع ؟) تواريخ النصوص للمسرحيات في سلسلة **شكسبير كامبرج الجديد** ، وباشر جَي أم روبرتسن بمشروع يستأثر بمجلّدات عدة سميّ آثار شكسبير The Shakespeare Canon . (ستتذكرون بان روبرتسن كتب بنحو مقبول عن هاملت كرقٍ نصيٍّ ممسوح لدرجة ان مجرد ناقد ادبي ، تي أس اليوت Eliot ، انحاز واعلن ان المسرحية « فشل فنيٌّ اكيـد ») . اوحى هذان المحللان الرئيسان ، بشكل يمكن التنبوء به ، بالثقة ـ ألم يكن روبرتسن عضو برلمان لسنوات عديدة ؟ ودوفر ويلسن شيئا حتى اكثر رعباً ، استاذ تربية ؟ كذلك كان دوفر ويلسن يعرف عن المنهج البيليوغرافي العلمي . لقد شقّ هذان المحلّلان طريقهما عنوةً في سوق شكسبير ، بالاحرى مثل الضيفين غير المدعوّين على متن طوف هاكلبيـري فِن ، وهما الدوق والملك ، وكان على مؤسسة شكسبير ان تحمي نفسها . تتذكرون ان هذين « الوغـدين المحترفـين » ، قد ميـزوا وزُيِّنوا ؛ جـامبرز بسبب « قـذف محاضرة » (sling a lecture) في الاكاديمية البريطانية (حسب عبارة مارك توين) ، قـال للمحلّلين ببساطـة ، ولكن بدمـاثة اوكسفـوردية جميلة ـ « لاتعـطوني ذلـك الاحساس » .

لو نظرنا الى الوراء ، انه ليبدو حتمياً انه كان على چامبرز ان يغالي في تلعيب يده . فما يقوله ضد الاختبارات « العلمية » و « الوزنية » ، ضد طريقة المحلّلين في زمانه يستوقفني كشيء عادل وملائم . ولكن على الرغم من انه يسلمّ بوجود بعض التنقيح للمسرحيات في الفترة الاليزابيثية ، فـانه يعلّل الكثـير جداً من الشـواهد الخارجية كشواهد استثنائية نوعاً ما وهكذا يشوه الصورة العامة . لقد قال « اشك بعض الشك فيما اذا كانت حالة السير توماس مور نموذجية » ؛ لاشك في ان جونسن Jonson « اعاد كتابة كل انسان في مزاجه . . . واستبدل عمل مشاركه بعمله هو في سيجانوس » ، ولكن جونسن لم يكن « نموذجياً» . ضحك ديكر Dekker وجونسن على الشعراء المستخدمين كـ « مرتّقي المسرحيات » و « ملبّسي المسرحيات » ، ولكن چامبرز قال « اجرؤ على ان اقول ان العملية غالباً كانت زائفة . فضلاً عن نبذ بعض

الشواهد الخارجية بتعجرف بالغ ، عجز چامبرز عن ذكر حقائق مناسبة اخرى : ان **باصي دامبوي** اعيد اصدارها « معدّلة ومصحّحة كثيراً من قبل المؤلف » ؛ وان هناك سندين خطيّين لازالا باقيين من اجزاء من مسرحية **ميدلتن** Middleton لعبة شطرنج باختلافات مهمة في النص ؛ وان **ويبستر** Webster اضاف الملاحظة الهامشية على **دوقة مالفي** ، « ان المؤلف ينكر ان تكون هذه القصيدة الغنائية (ditty) له » (٣ / ٤) ، وان احداً ما اضاف على نسخة الفوليو من **ماكبث** اغاني وُجدتْ ايضاً في مسرحية ميدلتن **الساحرة** وعبث في مشاهد اخرى ايضاً بتراجيدية شكسبير هذه . ان الدليل المعاصر على ان نصوص المسرحيات في الفترة الاليزابيثية كانت عادة تُنقَّح ، وانها كانت تُنقّح بعدة طرق مختلفة هو دليل كاسح ولايقبل الجدل .

يقول النقاد الادبيون انهم **يحترمون** نقاد النصوص ويستطيعون ، نوعاً ما ، ان يحيوا حياةً منفصلة ، نقاد النصوص والادب اصدقاء جيدون جداً ويمشي كل في طريقه . انه يذكرني بالزواج في متوسط العمر ، زواج مؤدب ، هادىء وبعيد . ان الجمال العظيم لنظريات التنقيح هو انها تطالب الجانبين ان يجتمعا في عناقٍ متساوٍ ، عناقٍ يمكن ان تكون له نتائج مثمرة ، ولهذا السبب اخترتُ لمحاضرة اليوم موضوعاً اقلق علماء (بحّاثي) شكسبير منذ القرن الثامن عشر . فبدل العودة الى مالون Malone ، الذي ألفتم اعماله ، اريد التركيز على الطور الاخير من المناقشة ، افكار جديدة آمل انكم ستجدونها مثيرة (او ربما هرطقية) . ماذا حدث بعد چامبرز ؟ حسنٌ ، استمر دوڤر ويلسن ، على الرغم من الصعوبات ، في سلسلة **شكسبير كامبرج الجديد** (في حين ان نظرياته التحليلية ، دعنا نضيف بشكل عابر ، كانت غالباً متكلفة ، الّا ان انجازه ناقداً محققاً يستحق اخلص الثناء) . ولكن المحللّين اصبحوا باضطراد غير دارجين حتى حوالي قبل عشرين سنة عندما عادت دوامة الزمن على صاحبها بالانتقام .

سابدأ ، على الرغم من ذلك ، بقبل اربعِ سنوات فقط ، مركّزاً في المرحلة الاولى على مسرحية واحدة . احسب انه قد كُرست كتب لنص **الملك لير** اكثر من اي نص مسرحي شكسبيري آخر . ظهر في **١٩٧٨** مقال قصير رائع لمايكل جَي وارين ، وهو عضو في هذا المؤتمر ، مقالٌ ربما قد عمل اكثر مما عمله اي كتاب سابق لتطوير فهمنا لتنقيح **الملك لير** . حلّل وارين الاضافات ، والحذوف ، والاختلافات في الاحاديث المخصصة لالباني وادگار واستنتج ان الرأيين المختلفين للشخصيتين أملَيا الاختلافات الموجودة بين نصوص الكوارتو والفوليو .

ان دور ألباني مطوَّرٌ في الكوارتو اكثر من الفوليو وهو يختتم المسرحية في الكوارتو دوقاً ناضجاً ومنتصراً متخذاً على عاتقه مسؤولية المملكة ؛ اما في الفوليو فهو شخصيةٌ اضعف . . . . دور ادكار اقصر في الفوليو من الكوارتو ؛ ولكن ، في حين انه يُنهي المسرحية في الكوارتو شاباً مُغرَقاً في تجربته ، فهو في الفوليو شابٌ قد تعلم الكثير . وهو يبرز كقائد جديد للمجتمع المدمَّر .[٢]

توصّل عدة نقاد نصوص آخرين بصورة مستقلة الى نتائج مماثلة ، نشر ستيڤن آركوويتز وبيتر ستون كُتُباً في ١٩٨٠ ، مدافعين بقوة ايضاً عن فكرة تنقيح **الملك لير** ، وفي السنة نفسها نشر كَاري تيلر بحثاً ممتازاً « الحرب في **الملك لير** » . حسب حجة تيلر .

الدافع الظاهري للعديد من تغييرات الفوليو الرئيسة عن نص الكوارتو هو لتقوية بناء الفصل الرابع . . . . فَعَل الفوليو هذا باقتطاع الزيادات . . . وتقوية الخط القصصي Narrative ، لدرجة كبيرة بواسطة تعجيل وتوضيح الحركة نحو الحرب[٣] .

يقول تيلر ، ان العديد من تغييرات وحذوف الفوليو مرتبطة بمسألة عصيبة ، « من يقود جيش الاحتلال » . مدخل الكوارتو في المشهد الثاني من الفصل الخامس « لقوى فرنسا » يصبح في الفوليو « طبل ورايات » ، حاذفاً الاشارة الى فرنسا . قبل ذلك ، يستمر تيلر قائلاً ،

يحذف الفوليو ايضاً اشارة كَونيريل الى الغزو الفرنسي (فص ٤/م ٢/٥٦) ، المشهد الذي يتضمن مناقشة عن الجنرال الفرنسي لافار وعن غياب الملك عن جيشه (٣/٤) وتعليل الباني انه يحمل السلاح ضد لير فقط «لان فرنسا تغزو ارضنا» (٢٥/١/٥) . بالنتيجة ، تبقى هناك اشارة (غير مباشرة) واحدة فقط للتدخل الفرنسي في الفصلين الاخيرين من الفوليو . [لذلك فان الفوليو يغيرّ التأكيد] مزيلاً وبنحو نظامي المذكِّرات اللفظية والصورية بالوجود الفرنسي ، بحيث تظهر كورديليا وكأنها تقود تمرداً لاغزوا[٤] .

« يُعجِّل ويركزّ » الفوليو الحركة نحو الحرب ويبسّطها ايضاً ، « مُزيلاً وبنحو مقصود تعقيداً سياسياً دخيلاً» .

كتابان آخران حول **الملك لير** وشيكان ، على ان يُنشرا من قبل مطابع جامعتي اوكسفِورد وكامبرج . افهم ان كتاب كامبرج (مثل بيتر ستون) يذهب الى ان

شخصاً آخر غير شكسبير نقّح المسرحية ، في حين يؤيّد كتاب اوكسفورد (مثل مايكل وارين وستيفن آركوويتز وكاري تيلر) تنقيحها من قبل المؤلف . ان تحاملاً طويل الامد يُقنِعُني بان في هذا ، كما في كل شيء ، يجب ان تكون اوكسفورد هي الصحيحة ، او ، للتعبير عنها باتزان اكبر ، لم اشاهد للان دليلاً يثبت باقناع ان شكسبير لايمكن ان يكون المنقح ، في حين يبدو لي ان اسلوب بعض المقاطع « المُقحَمة » ورِقّة بعض التعديلات على النص تشير الى منقح عبقري .

لاجدال في ان نقد نص **الملك لير** في السنوات القليلة الماضية يتضمّن اعتبارات ادبية مهمة ايضاً . اعتقد ، مع ذلك ، ان بحثا مُهمَلاً منشوراً قبل عشرين سنة حول نص **عطيل** ، تَوقّعَ بعض افكار نقاد **الملك لير** وكانت له حتى مضامين ادبية ذات تطبيقات اوسع . كان نيفيل كوگهيل هو الذي لاحظ ان للعديد من المقاطع المضافة الى نص الفوليو من **عطيل** « ترابطات متسلسلة » (وهو بالضبط ما أدُّعيَ فيما بعد لالباني وادكار ، ولمقاطع « الحرب » في **الملك لير**)[٥] . عُدَّت مقاطع **عطيل** هذه سابقاً اقتطاعات في الكوارتو اكثر من عدّها اضافات من قبل المؤلف ؛ اجاب كوگهيل ان هذه « الاقتطاعات » كانت ستوفرّ فقط ثماني دقائق من وقت التمثيل والبالغ ساعتين وثلاثة ارباع الساعة وما كان اسقاط ابيات ثلاثة ثلاثة واربعة اربعة ليصبح مضحكاً فقط ، وهو الاجراء المجهد المقبول بدون نقاش من قبل الاخرين ، ولكن كوگهيل بين ان النظرية المعاصرة حول « الاقتطاعات » افترضت في النتيجة أبله لم يفهم باستمرار احتياجات المسرحية . يقول كوگهيل «لاشيء يخوّلنا ان نأخذ على عاتقنا اجراء اقتطاع عبي ، واقل من ذلك اقتطاع مدمر ، سوى أشكال اعمى على البديهية المفترضة ان شكسبير لم ينقح عمله ابدا »[٦]

لدي من الوقت ما يكفي لذكر مجموعة واحدة فقط من مقاطع كوكهيل الاربعة « المترابطة تسلسلياً » والمضافة الى الفوليو ، والتي تظهر بها اميليا عنصراً مشتركاً .

ان شخصية أميليا هي التي تتلقى الفائدة الكاملة على الرغم من استفادة الآخرين ايضا . انها تبدو وكأن شكسبير قد سخّر نفسه منهجياً لتقوية دورها في النقاط الرئيسة الاربع التي تطرّقنا اليها ؛ يبدو هدفه وكأنه قد اراد ان يحبّبها الى الجمهور ؛ يبدو وكأنه قد حسّ بان ذنب اميليا في مسألة المنديل قد مُحِيَ بنحو غير كاف في عيون نقّادها[٧] .

باختصار ، ان «ستراتيجية التنقيح » يمكن رؤيتها ، كما في **الملك لير** . يُقوّى هذا

الرأي اذا لاحظنا ان شكسبير استغل الفرصة ، في العديد من اضافات الفوليو ، لتقديم ماسأسمّيه احاديث « خاصة جنسياً » ـ وهي ستراتيجية ثانية للتنقيح . هذه بعض الامثلة .

اولاً ، اميليا لديز ديمونا (٤/٣/٨١ والابيات التالية) :

ولكني ارى فعلا انها غلطة ازواجهن
اذا تسقط النساء : (قولي ، انهم يهملون واجباتهم ،
ويصبّون كنوزنا في احضان غريبة . . .
. . . اليست لدينا عواطف ؟
رغبات للتمتع ؟ وضعفٌ ، كما للرجال ؟

ثانياً ، في مقطع اغنية الصفصاف ، الذي يتوسع في الفوليو اكثر مما هو في الكوارتو ، تقارن الاضافة مأزق ديزديمونا بمأزق « الروح الفقيرة » المُحِبَّة حتى بضعفٍ اكبر ، وتُلقي أميليا بمثال ثالث ـ « اعلم ان سيدةً في ڤينيسيا كانت ستمشي عارية القدمين الى فلسطين للمسةٍ من شفته السفلى » (٤/٣/٣٧ والابيات التالية) . تربح ديزديمونا ، وهي سلبية بدرجة قابلة للجدل ، من هذه المقارنات بتفانٍ غير ذكي على مايظهر ، مثلما يربح عطيل في مكان اخر من مقارنته بشخص اكثر سذاجة (أضيفَ رودريكو الى القصة من قبل شكسبير) .

ثالثاً ، تحتج ديزديمونا على براءتها الكاملة (٤/٢/١٦٢ والابيات التالية) :

لا اقدر ان اقول مومس ،
انه ليغيضني وانا اقول تلك الكلمة ،
اما اقتراف ذلك العمل الذي قد يكسبني تلك السمعة
فان كل تفاهات العالم لاتستطيع ان تجعلني كذلك .

رابعاً ، تبديل في الفوليو ، اكثر وضوحاً جنسياً ايضا . كاسيو في قبرص يأمل قرب وصول عطيل :

لكي يبارك هذا الخليج بقاربه العظيم ،
ويأتي بخفّةٍ الى احضان ديزديمونا .

(٢/١/٧٩ ـ ٨٠ ك « كوارتو »

يُقرأ الشطر الثاني في الفوليو « ينفث انفاس الحب السريعة في احضان ديزديمونا » .

حتى بدون اضافات الفوليو ، فان مسرحية عطيل متقدمّة على عصرها كثيراً في

وعيها الجنسي . ولكن الاضافات تَغني هذا الجانب من المسرحية بشكل مدهش تماماً ، فضلا عن احتوائها على اعجوبلت اخرى ، حيث يكتب شكسبير فقط كما يستطيع . تأمل كلام اميليا :

قولي انهم يهملون واجباتهم
ويصبّون كنوزنا في احضان غريبة .

بغضّ النظر عن المضامين الجنسية الموجودة في « يهملون » و « واجبات » و « كنوزنا » و « احضان غريبة » ، يستطيع الشخص تقريباً ان يعيد بناء شخصية اميليا من هذا البيت ونصف البيت ـ شعورها (حسها) الاخلاقي الخاطيء ، سُخطها ، نزعتها التملكية (التي تجعلها فيما بعد تصرخ « زوجي » و « سيدتي ترقد هنا مقتولة على فراشها ! ») . « يظهر كلام اميليا ايضاً التناقض بين حب ديزديمونا الحدي (كل شيء او لاشيء) واخلاقية العالم المبنية على اساس الضربة بالضربة . كما قال كوگهيل ان أبله فقط كان ليقتطع ابياتاً سحرية كهذه ، وليس هناك دليل على ان رجال الملك استخدموا بُلهاً لعمل كهذا او ان المسرحيات « اقتطعت » او روقبت بهذه الطريقة .

سيداتي سادتي ، على الرغم من كونكم مفتونين بالفرصة التي تُغري الان ـ ملاحظة شكسبير اثناء العمل وبالفعل متابعة كيفية تنقيحه وتقويته لمسرحياته ـ فانا لا اطلب منكم ان ترقصوا خلف مزماري ارقط . ان النقاش بين هؤلاء الذين يؤمنون بالتنقيح الذي اجراه المؤلف وبين اولئك الذين لايؤمنون قد دخل طوراً جديداً ، ولكنه لم ينته . يجب ان اذكر الان صعوبة رئيسة شوشت المناقشة في الماضي وستستمر بفعلها. انه لمتفقٌ عليه بصورة عامة ان نسخ الكوارتو من لير و **عطيل** تحذف بعض الكلمات والمقاطع صدفة ـ لذلك لماذا لاتعامل كل « اضافات » الفوليو كحذوف من الكوارتو ، والتي هي معادة الى مكانها الملائم في الفوليو ، احرى من ان تكون افكاراً اتت المؤلف فيما بعد ؟ سأجيب بالشكل الاتي : (١) تتكون الحذوف العرضية في هذه النصوص بصورة رئيسة من كلمات وعبارات ، او ابيات مفردة ، في حين ان الامثلة الخاصة بتنقيح المؤلف المشروحة لحد الان كلها تقريباً عبارة عن مقاطع اطول . (٢) في حين يمكن ان نسلم بان واحداً او اثنين من المقاطع يمكن ان يكون محذوفاً عَرَضاً ، بسبب طفرة العين (eye — skip) او ماشابه ، سيكون هراءً الادعاء بان نص كوارتو مسرحية **عطيل** حذف « صدفةً » هذا العدد الكبير من افضل مقاطع المسرحية ؛ وبالاحرى سيكون مثل القول انه صدفةً قُتِل كل الابكار فى مصر في ليلة

واحدة . (٣) لم تكن الصدفة لتزيل مقاطع « مترابطة تسلسلياً».

والان ونحن مدركون لستراتيجيات التنقيح في المسرحيتين ، فان حجة التنقيح اقوى من قبل بدرجة لاتقاس . لهذه الاسباب ولاسباب اخرى ، ارى انه يجب ان نتناول تنقيح **لير وعطيل** بجديّة كبيرة ، وسيكون هؤلاء الضجرون بشرحي (بعرضي) « النصّي » مسرورين لسماعهم أني قد أبقيتُ التفصيل النصّي المتطلب عناية بالغة الى بحثٍ على ان يُنشر في مجلة **المكتبة** (محاضر جلسات الجمعية البيليوغرافية) في حزيران هذه السنة . لذا فنحن احرار لان ننفض انفسنا ، ككلاب خارجين من أجمةٍ نصية ، وللنظر الى جمال وضياء النقد الادبي .

اذا كانت هناك « ستراتيجية تنقيح » في **عطيل** لتقوية أميليا ، وخاصةً نحو النهاية ، سيُلاحَظ ان شيئاً مشابهاً يحدث في **الملك لير** في اعادة بناء شخصية ادكَار : في نسخ الفوليو تتعلم أميليا وادكَار بوضوح اكبر ان يفهما النذالة وان يقبلا المسؤولية ؛ في كل حالة ، فان اخلاقيةً انسانية تؤكد نفسها ثانية عند النهاية ، من خلال شخصية ثانوية عطوفة ، سذاجتها الاخلاقية المبكرة مستبدلة بتبصر صادق . ان حقيقة كونها تحدث في مسرحيتين مختلفتين تؤكد ، حسب اعتقادي ، اننا ننظر من فوق كتف المؤلف المسرحي وهو يعيد التفكير في عمله .

سينخدع النقاد الادبيون بأنه غير كثيراً من الفصلين الرابع والخامس من لير . كما سأناقش في بحثي التالي (الفصل الثالث ادناه) ، انه يبدو اكثر اعتباطياً (تحكمياً) في تنقيح نهاية **ترويلس وكريسيدا** . هنا ، اذا كان لي ان اتوقع باختصار ، فهو في احدى المراحل خطّط لان تكون المسرحية تراجيديّة ؛ فالمسرحية تقودنا الى توقّع موت ترويلس ، وانه ليبدو وكأنّه كان سيموت في المعركة الاخيرة . ثم جاء تغيير النهاية ، ربما للسماح لتكملة ، وهي وعدٌ قدّم في الخاتمة . اذكر هذا لان تحوّل **ترويلس وكريسيدا** يشبه بدقّه تحول مسرحية اخرى ، مسرحية تساعدنا على الرؤية بثقةٍ اكبر كيف ان الطينة الدرامية تنمو في يد الفخاريّ . لقد بين هارولد. جنكنس ان شكسبير غيرّ خططه نحو نهاية **هنري الرابع** . ج ١ . يقول جنكنس انه، قد لايكون لنا مدخل الى نوايا شكسبير السرية ، ولكننا نعلم ماينبهنا الى أنْ نتوقعه . يقارن الجزء الاول باتقان هوتسبير وفولستاف ويلقننا بتكرار الى ان نتوقع فاجعتيهما .

اللحظة التي في نهاية الفصل الثالث عندما يغادر الامير خشبة المسرح ليتحدى، هوتسبير هي ايضاً اللحظة التى يترك فيها حانة فولستاف المفضلة لما قد نظن انه

سيكون نهائياً . فعند الخروج من الحانة يبدأ الطريق الى شروزبيري ؛ كل علامات الطرق التي اراها تشير الى طريق مرور باتجاه واحد فقط . يجب الا تكون هناك عودة .

ان مختلف مصائر هوتسبير وفولستاف لهي الان على مرمى البصر ؛ ونتوقع وبنحو معقول الوصول الى المصيرين في الفصل الخامس . مانحن غير مهيَّئين له هو ان واحداً من الاثنين سيؤجَّل الى خمسة فصول بعد الاخر .[٨]

ان الرأي القائل ان شكسبير قد يغير الاتجاه فجأةً نحو نهاية **هنري الرابع** ، ج ١ ، ونهاية **ترويلس وكريسيدا** ممدِّداً مسرحيةً ذات خمسة فصول الى عشرة ومستبدلاً نهاية غير حاسمة بموت هنري الرابع وترويلس ، سيكون مشمئزاً من قبل اولئك الذين يؤمنون بان « ذهن (عقل) ويد » شكسبير مَشيا دائماً سويةً وانه لم ينقح ابداً . لذلك سيكون من المفيد تذكر طور آخر مما قبل تاريخ **هنري الرابع** - اي ، ان فولستاف اصبح اوّلاً مشهوراً تحت اسم اخر وان شكسبير غير الاسم واشياء اخرى من المسرحيات استجابةً لضغط خارجي . كان وليم بروك وهو لورد كوبهام ، وابنه هنري (عدو ايرل مقاطعة إيسيكس) السليلين المباشرين لشهيد اللولارد ، اي السير جون اولدكاسل ، الذي أعدم في ١٤١٧ . نعرف من السجلات المعاصرة ان فولستاف ظهر على المسرح اولاً في هيئة السيرجون اولدكاسل ، وما يزال هال يخاطبه « بشاب القلعة العجوز » (١ / **هنري الرابع** ١ / ٢) وتبقى السابقة عجوز (old) صدفةً في الجزء الثاني . من الارجح ان شخصاً ما ذا علاقة بعائلة كوبهام قد اعترض على الصورة غير المطرية للشهيد التي صورها شكسبير وان هذا ليفسر ايضاً لماذا يُخفي فورد نفسه ، في **الزوجات السعيدات** ، في هيئة « السيد بروك » في نص الكوارتو ولكن في هيئة « السيد بروم » في الفوليو (بروك هو لقب عائلة كوبهام) . تبقى هنا ايضاً اثار تخص النسب في الحوار : « السيد بروم » يبعث الى فولستاف « جرعة الصباح من شراب الساك » ، ويهزأ فولستاف قائلاً « إن بروميين [اي بروكيين] كهؤلاء الذين شربوا شراباً كهذا بطفح ، مُرَحَّب بهم عندي (٢ / ٢) . مايهمنا هو انه هنا ايضاً لم يكن شكسبير قلقاً لازالة كل الاثار . ان « بروميين كهؤلاء مُرَحَّب بهم عندي » لتافه ؛ التحذيرات الموجهة الى ترويلس لئلاّ يقاتل تافهة تقريباً ، اذا لم يكن ليُقتَل في المعركة ؛ في **لير وعطيل** ، مجرد سرعة شكسبير منقحاً قد سببت تشوّشات اخرى مستمرة (في الوزن والنحو) ، والتي يُساء فهمها بسهولة على انها اخطاء مطبعية .

لقد اولى النقاد الادبيون مؤخراً اهمية للمشاهد الاخيرة عند شكسبير . وقد أثبتَتْ صحة وحتمية « شعور النهاية » لديه بصورة متكرّرة ـ ولكن نقاد النصوص (كادحين غير خياليين ، اعفينات ، دود قذرة) يُنبؤننا الآن بان شكسبير اعاد بناء نهاياته « الحتمية » في عدّة مسرحيات . من يجب ان يُصَدَّق ؟ تقنعني « **الاكتشافات** » السبعة عشر المتتالية في نهاية سيمبلين بانه ليس من الضرورة ان يكون شكسبير قد أرتبك بسبب النهاية ؛ واحسب بل ارغب في ان ارى ان حالات الزواج التي تختم الصاع بالصاع لم تكن مرقعة ببعضها بشكل غير مسؤول لان الكاتب المسرحي احتاج الى نهاية سعيدة ، ولكنها مزعجة بنحو مناسب في نهاية مسرحية مزعجة . ومع ذلك ، يجب ان نعدّل صورة شكسبير لدينا سماحاً لرغبة غير اعتيادية تماماً في التنقيح ـ حتى تنقيح تلك النهايات « الحتمية » . همَّته « النهاية الشعرية » ، فالمشهد النهائي في العديد من المسرحيات هو من افضل المشاهد ؛ ومع ذلك ، بقي « الشعور بالنهاية » لديه جارياً حتى النهاية ـ وابعد ، طالما يبدو انه قد نقّح بعض النهايات بعد تكملة المسرحية فعلياً .

لذلك فان لناقد النصوص المُستخف به رسالة قيّمة للنقاد الادبيّين الستة والثلاثين الذين يكتبون المقال نفسه عن المشاهد الاخيرة لدى شكسبير ، عمليةً معروفة كبحث اصيل . وطبيعي ان تلك الرسالة ستقع على مسامع صمّاء ، الافكار الجديدة غير ملائمة جداً . ان التلوّي المجلَّل بالزمن ، في حالة كهذه ، هو القول ، انه كله استنتاج ؛ يظهر ان هناك بعض العلامات المشكوك فيها ان شكسبير نقح لير وعطيل وترويلس وهنري الرابع ، ولكن اين الدليل القاطع ؟ هب اننا استطعنا مراجعة اوراق عمله ، كما في حالة ديكنز ، كنا سنعرف اين نحن ؛ وهب انه كانت لدينا جملة أغراض مُوَقَّعَةٍ من شكسبير ، مختلفة في تفاصيلها من العمل المنتهي ، عند ذلك يجب ان نأخذ هذه النظريات الوهمية بجدية اكثر قليلا .

حسنٌ ، اذا اردتُ ان اكون مع نقد النص ـ ولكن طبعاً انا محايدٌ تماماً في هذا النقاش ـ سيكون الان دوري لاقول اننا نملك الدليل القاطع ، جملة الغرض (القصد) . كان المؤلف المسرحي الاليزابيثي في الغالب يكتب موجزاً لمسرحيته ، يعرف بـ « الخلاصة » . على الرغم من ان خلاصات شكسبير غير باقية الا اننا نملك خلاصته » لمسرحية اغتصاب لوكريس : ومن الغريب انها تنحرف عن القصيدة هنا وهناك ، وبشكل ملحوظ في النهاية .

تبعث لوكريس ، في هذه الحال المؤسفة ، بسرعة بالرسل ،
واحدا الى روما الى والدها ، واخر الى المخيّم الى كولاتاين .
جاء ، احدهما بصحبة جونييس بروتس ، والاخر مع
پابليس ڤاليريس .

تبعث لوكريس في القصيدة رسولا واحدا فقط ، الى زوجها ؛ في حين ان اباها يصل ايضاً ، ولايذكر بابليس فاليريس في هذه النقطة . فضلاً عن ذلك ، تتصور « الخلاصة » دوراً اكبر لبروتس :

حاملاً الجثة الى روما ، عرّف بروتس الناس بالفاعل
وطبيعة الفعل الوضيع ، مع قدح لاذع لطغيان الملك ؛
الذي به تأثّر الناس لدرجة انه نفي التاركوينيوّن
بالاجماع وبالتهليل العام .

كل هذا مُجمَّع في المقطعين الاخيرين ، ونستطيع ان نخمن لماذا . قد يفكر شاعر ، مثل كريستوفر سلاي ، « انه عملٌ ممتازٌ جداً . . . ليته كان منجزاً ! » لذلك ـ ليَغرُب الرسول الثاني وپابلييس ڤاليريس والقدح اللاذع . عندما يريد شاعر ان يقصّ الزوايا ، فان نهايةً معلنة وحتمية يمكن دائماً ان تُنقَّح .

الدليل على ان شكسبير غير النهاية او النهاية المخططة للير ، **عطيل ترويلس ، هنري الرابع ج ١** ، **ولوكريس** هو دليل نصي وادبي داخلي وخارجي ، وهذا الدليل مُدعم بنحو متبادل . اترك الان ، على مضض ، نهايات شكسبير الصحيحة والحتمية لاختبار مسألة اكبر ـ موقف المسرحي تجاه عمله ورغبته في تنقيحه . ان نهايات المسرحيات لهي الدليل ، والذي يجب الا يدهشنا ؛ لانه اذا كان الكُتّاب ينقسمون على طبقتين ـ هؤلاء الذين ، مثل جوسر ، يلعنون الناسخ الذي لا « يكتب صحيحاً » وهؤلاء الذين ، مثل ووردزورث ، يُخبرون صديقاً : « ستعمل لي فضلاً كبيراً بفحص القصائد المغلَّفة وتصحيح اي شيء تجده خاطئاً في التنقيط » [٩] ينتسب شكسبير وبدقة الى ووردزورث . على الرغم من انه لعن اي شخص قد يحرّك عظامه ، فانه كان اكثر هدوءاً فيما يخص مسرحياته ـ وهو موقف يجده الناقد الادبي الحديث وبعض نقاد النصوص صعب القبول . انهم يرون شكسبير كاتباً من

---

* جملة غرض بمعنى جملة تُبينُ غرضه او قصده .

المترجم

الطراز الاول ؛ انهم يفكرون في نصوصه ، ليس كاوراق مسوّدة ، ونَسَخ تلقين ، وكوارتوهات مراوِغة ونسخةٍ مُهمَلة ، ولكن كالاسفار المقدسة مسلمة الينا على الواح من الصخر .

قبل ان نستطيع البدء بفهم رغبة شكسبير في التنقيح ، يجب ان نخلص انفسنا من هذا التحامل المتوارث . اننا نفترض بسرعة كبيرة ان كل مؤلف يوصل نصّه الى صيغته النهائية . الا ان فيليب كَاسكل ، في ذلك الكتاب الرائع ، **من الكاتب الى القاريء** ، يبين انه ليس دائماً كذلك ؛ ودراسته لتوم ستوپارد (الفصل التاسع ادناه) تذكرنا بان المسرحيين ، بالاخص ، يُبقون على ذهنهم مفتوحاً ، يتعلمون من التمارين ، ينقِّحون نصوصهم ، ويغيرونها ثانيةً اثناء احيائها .

بقدر تعلق الامر بشكسبير ، فان اكثر الدلائل ، ولحسن الحظ ، با قية في النصوص المطبوعة . وقد ازيلت باتقان من الطبعات الحديثة ، طالما ان اثار نوايا الكاتب المتخلّى عنها ستربك القاريء المعاصر ليس الا ؛ انها باقية مع ذلك في الكوارتوهات والفوليو . لذلك فنحن نعلم ان شكسبير نقّح حبكة المسرحيات تقريباً قبل ان يبدأ بالكتابة (كما في قرار عدم استخدام شخصيات مُعلَنَة في تعليمات المسرحية الافتتاحية) ، ونقّح اثناء تأليفه ، وكما ناقشت ، يظهر انه نقّح بعض المسرحيات حتى بعد اتمامها .

يروي التقليديون قصة مختلفة جداً . فهم يكررون كلمات همينگ وكونديل من الفوليو (كان ذهنه ويده يمشيان معاً ؛ وما فكر به نطقه بتلك السهولة بحيث اننا لم نستلم منه اي شطب في اوراقه ») ـ مهملين تماما ان هذا كان مديحاً مبتذلا للمؤلفين المشغولين . كان في بعض الاحيان وبدون شك ، ذهنه ويده يمشيان سويّاً ؛ على الرغم من انه غالبا ، وكما تثبت النصوص المبكرة ، لم يستطع ان يقرر . ماهي الاسماء الممنوحة للمهرجين في **ضجة حول لاشيء** ؟ كونستا بلز ؟ كونستابل وهيديورو ؟ اندور (اي ميري اندرو ، مهرج) ؟ لا ـ لا ـ ـ لا . دوگبيري وڤيرجز اما ان شكسبير تخبط قبل ان يعثر على هذه الاسماء صدفة والتي تبدو الآن صحيحة وحتمية جدا ، او انه لم يستطع ان يتذكرها (فالمسألة تعتمد على النظام الذي كتب به مشاهده) . فهو اشار اليها ، في يأس مطلق ، كـ « كيمب» و « كاولي » ، وهي اسماء الممثلين الذين كانوا يلعبون الادوار . تمكن رؤية التردد نفسه في مسرحيات اخرى ، فرديناند في **ضنى الحب الضائع** يظهر كـ « ملك » و « دوق » ؟ ساتورناين

في تيتوس اندرونيكس كـ « ملك » و « امبراطور » ، ليدي (السيدة) كابيوليت كـ « زوجة » و « ام » و « سيدة عجوز » وهلم جرا . تهجئة موحية على حد سواء : في الصفحات الثلاث من السيرتوماس مور المعتقد بصورة عامة انها بخط يده ، هناك خمسة اشكال تهجئة مختلفة لكلمة شريفsheriff في خمسة اسطر متتالية ، ثلاثة اشكال تهجي لكلمة « مور »More في سطر واحد وكل من تواقيع شكسبير الستة الباقية منفرد بالشكل (هناك ثلاثة اشكال تهجئة لوليم واربعة لشكسبير) .

لقد ذكرت تهجئة شكسبير لتوضيح انفتاح ، ومرونة ذهنه . يعلّمنا تردده فيما يتعلق بالاسماء اكثر مما مر ـ فاما اراد ان يرتب نصوصه في نسخة مبيّضة واما توقعّ ان يفعل آخر ذلك . واذا وجب تفسير استعمال اسماء مختلفة كمجرد كثرة نسيان ، فنحن نملك الدليل الاضافي للسير توماس مور ، حيث يعرِّف المتكلمين غير المهمّين ببساطة كـ « آخر » ، « آذ » و « آ » ؛ واضح ان المسرحيّ ترك هذه التفاصيل لتُعدَّل فيما بعد . ذلك سيفسّر ايضاً لغزاً في نهاية تيمون الاثيني . كما قد لاحظتم كلكم ، فان النقش على ضريح تيمون لايعني شيئاً في حالته الحاضرة .

هنا ترقد جثة بائسة ، مجرّدة من روح بائسة ؛
لاتبحث عن اسمي . ليلتهمكم طاعون ايها الاوغاد الشريرون الباقون !
هنا ارقد انا ، تيمون ، الذي كرهه كل الاحياء وهو حي .
مُرَّ به وألعن ملء فمك ؛ ولكن مر ، ولا تؤخّر هنا مشيك .

(٥/٤/٧٠ والابيات التالية)

كما يشرح محرّر آردن الجديد « يبدو هناك شك قليل في ان شكسبير استنسخ نقوش بلوتارك لنورث ، كلٌ في دوبيت ، قاصداً حذف احدِ منهما او آخر عند التنقيح . وهي بوضعها الحالي ، تناقض بعضها (« لاتبحث عن اسمي » ، « هنا ارقد انا ، تيمون »)) .

حسب الرأي التقليدي ان شكسبير « ألّف بسلاسة وقلّما كان يراجع مايكتبه » . لقد اظهر العمل في الآونة الاخيرة ان هذه قراءة حرفية جداً لجملة همينگ وكونديل « لانجد ـ إلاّ نادراً ـ شطباً في اوراقه » . ثمة علامات على انه ترك بعض النصوص لتُرتَّب وعلامات واضحة على حدٍّ سواء على انه البعض القليل من النصوص ينقل النُسختين الاولى والثانية من الاحاديث الرئيسة ـ التي تعني ايضاً تنقيحاً من قبل المؤلّف . لذلك فالعمل الجديد حول تنقيح لير و عطيل ، الذي

اوجزته ، يؤكد كثيراً دليلاً مبعثراً آخر على ان شكسبير راجع احياناً (لست اقول دائماً) ما كان قد ألّفه .

بالطبع ، انه لمن الممكن تصوّر ان التغييرات والافتراضات المفترَضة في لير و عطيل كان يمكن اقحامها في المخطوطة الاصلية ـ وكانت تصبح ملطّخة بكثرة في تلك الحالة . ومع ذلك ، يُتوقّع من المؤلفين بصورة اعتيادية ان يهيئوا نسخة مبيَّضة من عملهم ؛ نعرف ان العديد من المسرحيّين فعلوا ، وهناك اسباب جيدة للتفكير بان شكسبير فعل ذلك احياناً (لست اقول دائماً)[10] يشرح السير والترگريك ، وهو أعقل ناقد نصوص في حقلنا ، ماذا يُفتَرَض انه حدث عندما كتب شكسبير النسخة المبيّضة من ترويلس وكريسيدا (نسخة الكوارتو) .

كتب شكسبير بنفسه هذه النسخة نقلاً عن الاوراق المسوَّدة . . . مُجرياً بصورة حتمية عدة تغييرات صغيرة في النص . فكلما لم يكن مقتنعا بتعبير فهو بدون شك بدّله اذا تمكن ان يبتكر ارتجالاً تعبيراً افضل[11] .

فضلاً عن ذلك ، يجب ان نتذكر احتمال ان الكثير جداً من المؤلفين ، وخاصة اولئك الذين يكتبون بسرعة ، يقدّمون قراءات جديدة عند نسخ عملهم ـ تغييرات ليست بالضرورة ان تكون تحسينات . فعل توماس ميدلتن ذلك بصورة متكررة في السندات الخطية لمسرحية لعبة شطرنج في مدى سبعة اسطر كتب (uile)على شكل (uilde) ، و (hiddenst Venon) على شكل (hiddest Venom) و (secretstpoyson) على شكل (smoothest poyson) و (Im 'e) على شكل (lam) و(spoke) على شكل (spake) ـ خمس قراءات متباينة ، لاتستطيع اية واحدة منها ان تدّعي ان تكون افضل بشكل هام[12]) . تكثر الاختلافات غير الهامة تقريباً من هذا النوع لدى شكسبير الذي ذكرت موقفه المنفتح او المرن تجاه تفاصيل النص . وتقدّم هذه الاختلافات ، التي قد تكون في بعض المسرحيات من قبل المؤلّف ، تحدّياً قد تجنّبه محققو شكسبير دائماً . انهم يلجأون الى السياسة التي يمكن تلخيصها كالاتي : طالما ان بعض الاختلافات غير الهامة في شكسبير حالات افساد بنحو واضح ، فليس هناك سبب للاعتقاد بانها ليست كلها حالات افساد . يستطيع الشخص ان يقول ايضاً ، طالما ان بعض اعضاء الجمهور ذكور بنحو واضح ، ليس هناك سبب للاعتقاد بانهم ليسوا كلهم ذكوراً . حسنٌ اذاً ، يجيب المحقق التقليدي ، دعنا نسلّم بان في مسرحيات معيّنة ذات نصّين ، حيث

توجد علامات واضحة لتنقيح المؤلّف ، ستكون بعض الاختلافات غير الهامة معمولة من قبل المؤلف : على الرغم من انه اذا شابهت تبديلات المؤلف « غير الهامة » الى حد بعيد حالات الافساد في النص ، كما في (uilde — uile) ، (spake — spoke) ، كيف تستطيع ان تقرّر ايّها للمؤلف ؟ واذا لم يكن بمقدورك ان تقرّر ، فماذا تستطيع ان تفعل ؟

اری ان هذه المشكلة المستعصية قد حُوِّلت بواسطة العمل الجديد حول **الملك لير وعطيل** . يؤكّد مايكل وارين ان نسخ الكوارتو والفوليو من **الملك لير** غير متشابهتين لدرجة « انهما يجب ألاّ تُدمجا [كما كان الحال دائماً] ، بل يجب ان تعاملا كنسختين لمسرحية واحدة ، كلاهما ذات وزن »[١٣] وما قيل عن **الملك لير** يقال عن **عطيل** . واذا اتفق على ان الكوارتو والفوليو يمثلان نسختين مختلفتين لمسرحية واحدة ، يصح بالضرورة ان هناك نصّين لنسختين ، ولا يعود المحققون يختارون « اختلافات غير هامة » من « النص الافضل » . انا لا اتفق مع آركوويتس ، الذي يعتقد ان في **الملك لير** ، عدا الاختلافات القليلة جدا فقط والتي هي وبنحوٍ واضح اخطاء في النسخ او الطبع ، فالاغلبية العظمى من التغييرات الموجودة في الفوليو يجب ان تقبَل على انها قرارات شكسبير النهائية . »[١٤] يتحتّم وجود اخطاء في الفوليو والتي هي اخطاء غير واضحة ؛ انه لتهورُ الافتراض ان « الاغلبية العظمى » من اختلافات الفوليو يجب ان تكون قرارات شكسبير النهائية . كل ما نستطيع ان نقوله بامان هو ان الاختلافات في مسرحيّة منقّحة من الممكن ان تكون لشكسبير تماماً مثل القراءات في مسرحية ذات نص واحد (مثل **العاصفة**) . ان المحقّق الذي يعتقد ان نصّي مسرحية واحدة يمثّلان انفعالين مختلفين لدى المؤلّف يجب ان يُعامل كلاً من النصّين كما يعامل مسرحياتٍ ذات نص واحد متبنياً كل اختلافاتها عدا الاخطاء الواضحة ، حتى لو انه يعرف ان بعضها ستكون حالات إفساد .

لقد استعملت مصطلح « تنقيح » لحد الان لوصف عدة نشاطات مختلفة جداً . فمن ناحية ، يقرر مؤلّف بوعي ستراتيجيات التنقيح ؛ ومن ناحية اخرى يستبدل الكلمات والعبارات المترادفة وهو ينسخ نصّه ، (spake) بـ (spoke) ، (smoothest poyson) بـ (secretst poyson) . يمكن ان تكون هذه **الاستبدالات لا ارادية وليبدو ـ تقريباً ـ تافهاً جداً لان يُدعى « تنقيحاً » . نوعٌ ثالثٌ يتكون من قراءات مختلفة يُفترض انها نشأت اثناء عملية النسخ ويمكن فقط**

ان تكون استبدالات ارادية . وهذه تعطينا فكرة اوضح عن عادات شكسبير في نسخ عمله ويجب ان تؤثر بشكل هام في تفكيرنا حول اختلافاته غير الهامة . هنا مثالان من ترويلس وكريسيدا .

(١)

انه لوثنيةٌ مجنونة
جعل العبادة اعظم من الله ،
والرغبة تشغف بما هو عزويٌّ attributive
الى مايؤثر فيها بشكل معدٍ .

(٢/٢/٥٦ ك ؛ ميّال الى inclineable في الفوليو)

هل باستطاعة ناسخ او منضد حروف ان يخترع احدى هذه الكلمات الصعب الوصول اليها ، وهما قراءتان صعبتان » ولكنهما مقبولتان في السياق ؟ (هامش كامبرج الجديد يشرح بان « الكوارتو » استعدًّ ليقدم احترامه الى ، الفوليو = استعدًّ لينحني لـ . . ») .

(٢)

تكلّم اذن أيُّها الخمير غير المملّح ، تكلّم rusalted thou
فانا سأضربك الى ان تتهذّب .

(٢/١/١٤ ـ ١٥ ك ؛ yon whinidst في ف)

لاتبدو اي من القرائتين خطأً في قراءة الاخرى او شبه (مثل) استبدال غير ارادي (غير واع) من قبل الناسخ ـ (whinid 'st = vinnied ' st ' i . e mouldiest) هنا مثالان من عطيل

---

* تشير الكلمات المؤشرّة داخل النص وداخل الاقواس في الاقتباسات الاربعة التالية من المسرحيات الى الكلمات التي تغيرّت من الكوارتو الى الفوليو . يشير الحرفان ك و ف الى الكوارتو والفوليو على التوالي .

المترجم »

(٣)

انه غير معروفٌ للان ،

[على الرغم من اني حينما اعلم] ان التفاخر شرف ،

سوف انشره ، فانا سليل provulgate

رجالٍ من علوٍّ مَلكي . height

(١ / ٢ / ١٩ والابيات التالية ، ك : Seige promulgate ، ، ف)

هل يجب ان نعد هذه حالة خطأ في قراءة (V) بدل (m)؟ كلتا الكلمتين غير اعتياديتين مشتقتين من provulgare و promulgare اللاتينيتين : كلتاهما مقبولتان في السياق (بمعنى « ينشر ») . انا اجد (provulgate) ملائمة بنحو خاص ، طالما ان عطيل يشير الى فظاظة التباهي ؛ من ناحية اخرى ، لاتقاوَم (promulgate) بنحو متساو ، متضمنة اعلانا رسمياً ، القاء الخطب الذي هو صفة مميّزة لعطيل . على الرغم من ان هناك اختلافات اخرى توحي بخطأ في القراءة (ربما Seige و height) ، هل من المعقول عزو احد هذه الاختلافات ذات الجودة العالية الى الصدفة ، في نصوص توحي بالتنقيح في نقاط اخرى ؟

(٤) الصخور المثلومة ، والرمال المنجرفة ،

خونةٌ **مخفيّون ؛ لاعاقة** السفينة البريئة ، clog , enscerped

وكأن لها حساً جمالياً ، فهي تتخلّى عن

طبيعتها **المألوفة** ، لتدع common

ديزديمونا الرائعة تمر .

(٢ / ١ / ٦٩ ك ؛ ensteep 'd , **enclogge**, Mortall ف)

كلمتا ensteep ' d و enscerped مسجلتان لاول مرة في هذه المسرحية . لقد تُرِكَتْ enscerped لكونها « خطأً محتملاً في القراءة . »[١٥] ولكن لو كان هناك نص واحد باق فقط ، هل كان المحققون صححوا **enserped** ؟ ان الصخور المقطعّة والقرارة الرملية موصوفة بنحو ملائم كخونة : تحت سطح المحيط ، تظهر عميقة في نقطة وهي ضحلة في مكان مجاور . ايضاً لدينا اختلافات ذات جودة عالية ، وفي هذه الحالة ، هناك الكثير من التغييرات الاساسية وسط الابيات في ستة ابيات قبل هذا وعشرة ابيات بعده ، تبدو وكأنها تغييرات من قبل المؤلّف وتوحي الى ان شكسبير ابطأ وهو ينسخ هذا المقطع وحاول ان يحسِّنه .

النقطة المهمة لنا هي ان استبدالات من كلمة واحدة كهذه لاتدخل تحسينات بصورة هامة على القراءة الاصلية . انها تؤكد مالاحظناه مؤخراً ، تردد شكسبير في تسمية بعض شخصياته وفي تهجئة ـ او ، اذا تودّون ، رغبته في ان يجرّب بدائل ، وهو « الانفتاح » الذهني الذي يتماشى مع السرعة الحادة لذهنه . نعلم من التبديل غير الضروري فعلاً لكلمات attributiue و inclineable او ensteep ' d و enscerped ان شكسبير حاول ان يصلح نصه بدون فائدة واضحة . ان لهذا مضامين هامة جدا بالنسبة للمحققين . انه يعني ان الكثير من بين المئات من الاختلافات غير الهامة في مسرحيات ذات نصيّن مثل لير وعطيل يمكن ان ينشأ من قلق المؤلف حول النص ، وهو بالضبط ما نجده في السندات الخطية لميدلتن والعديد من الكتاب المتأخرين . مادام الامر كذلك فمن الضرورة القصوى تبنّي اجراءات تحقيقية متغيرة جذرياً ، كما اصرَّ وبنحو صحيح كل من مايكل وارين وستيفن آركوويتس .

نبدأ اخيراً ، بعد ثلاثة قرون ونصف ، بفهم ميزات « التنقيح الشكسبيري » ومشاكلنا التحقيقية الناتجة عنها . في نقطة التحوّل هذه ، هناك خطر ، كما سيغمغم المستمعون المنتبهون بدواخلهم ـ هناك مخاطرة في ان المحلّلين الجدد قد يثبون على حُصُنِهم الخشبية ويعدون بسرعة مبتعدين الى ارض خيالية . كم يجرؤ المرء على ان يتمادى في تحدّي تقليد تحقيقي راسخ ؟ هل يمكن الفهم ، مثلاً ، ان شكسبير عبث ببعض افضل الاحاديث في عطيل ولير ، مُقحِماً أبياتاً جديدة بدهاء شيطاني الى درجة ان اجيالاً من المحققين قد حسبوا ان هذه الابيات اساسية للحديث ويُفترض انها قد كانت جزءاً من التأليف الاصلي ؟ لا اجد تصديق هذا اصعب من أنَّ مايسمى بالاقتطاعات ، التي هي بطول ابيات قليلة ومعمولة لسبب غير قابل للادراك ، لاتترك علامة للاستمرارية المقطوعة ، ولا حدود غير مُتقَنَة . في هذه الحالات ان عبقرية الشخص المفترَض المسؤول عن الاقتطاعات ليست اقل دهشةً من تلك التي للمنقّح المفتَرض ـ فنحن نحصل على « خياطة بدون تجعيد » في الحالتين . واذا كانت هناك اقتطاعات ، فان احدا اعطى اهتماماً محبّاً للعمل ؛ ولكن لماذا يكون هذا الشخص نفسه راغباً في ان يشوّه المسرحية بازالة عدة ثوان قليلة من النثر والشعر الرائع ، لفائدةٍ غير واضحة ؟

اود ان اوضحَ هذه النقطة من مقطع مألوف في الملك لير . انه شعرٌ مطبوع بنحوِ

خاطىء كنثر في الكوارتو والفوليو ، اني[1] اقتبس من نص ٍ مُحدَث ، والذي يرتبه شعراً واشّرت حوالي خمسة ابيات وجدت في الفوليو فقط . بوجود هذه الابيات الخمسة او بدونها ، الاستمرارية اكيدة .

من خلال الاثواب الرثّة تظهر العيوب الصغيرة ؛
الاردية والبُردُ المغرّى تخفي الكل . **صفّح الخطيئة بالذهب ،**
ورمح العدالة القوي ينكسر بدون اذى ؛
إكسِها بالخِرَق قَشّة القزم تخترقها .
لا احد يسيء ، لا احد ـ اقول لا احد ، انا ساكون مسؤولا عنهم .
خذ ذلك مني ، ياصديقي ، انا الذي لديه القوة
لاختم فم المتهم . احصل على عيون زجاجية ،
ومثل سياسي وضيع ، تظاهر
برؤية اشياءٍ انت لاتراها . الآن ، الآن ، الآن ، الآن !

(٤/٦/١٦٤ والابيات التالية)

نسخة (الكوارتو) الاقصر لها معنى جيّد وتنطبق عليها موازين الشعر . هل من الممكن اذن ان شكسبير اضاف «صفّح الخطيئة بالذهب» ؟ ذلك قد يبدو غريباً لانه سيكون إقحاماً في وسط الكلام ، ولماذا يتحتم عليه تحمّل عناء فعل شيء معقد بهذا النحو ؟

كان الاقتراح قبل عشرين سنة على ان شكسبير اضاف « صفّح الخطيئة بالذهب» سيصُرَف النظر عنه كشيء محال . ان العمل الجديد حول التنقيح الشكسبيري قد غيّر مناخ الرأي ويُجبرنا على النظر بجدّية اكبر الى هذا المقطع . اود ان اقارنه بمقطع آخر في مسرحية اخرى . ناقش دوڤر ويلسن قبل مدة طويلة ، ان ابيات الشعر غير القياسية في كوارتو مسرحية حلم منتصف ليلة صيف تُظهر اضافات من قبل المؤلّف ، ايضاً في منتصف الحديث ـ وهي نظريةٌ صادق عليها المحققون المتأخرون والسير والتركريگك ، الذي استقبل اكثر افكار دوڤر ويلسن التحليلية ببرود .

ان اظهاره للتنقيح في بداية الفصل الخامس كانت مساهمة لامعة هنا في الاربع والثمانين بيتاً الاولى هناك ثمانية مقاطع باطوال مختلفة ، تقسيم الابيات مشوّه فيها . احذف هذه المقاطع فيبقى نص مترابط تماماً . لابد من الاستنتاج ان هنا لدينا الكتابة الاصلية ، والتي الحِقَتْ بابيات جديدة أُقحِمَتْ في الهامش بحيث ان تركيبها الوزني

حُجِب .
يثسيوس . غريبٌ اكثر من صحيح . قد لااصدّق ابداً
هذه القصص القديمة ، ولا الاعيب الجن هذه ،
للمحبينّ ، والمجانين عقول مضطربة ،
خيالات مصوِّرة تدرك / اكثر
مما يفهمه العقل الهادىء ابداً . / المجنون ،
والمحب ، والشاعر / كلهم مصنوعون من الخيال .
يرى الشخص شياطين اكثر ، مما يتحمله الجحيم الواسع :
ذلك هو الرجل المجنون . المحب ، شديد الاهتياج كذلك تماماً ،
يرى جمال هيلين في جبين غجرية ،
ان عيون الشاعر ، بغضب تام ، متقّلبة / تنظر
من السماء الى الارض ، من الارض الى السماء / ومثل
الخيال يعطي شكلاً / اشكال اشياءٍ
غير معروفة : قلم الشاعر / يحوّلها الى اشكال ،
ويعطي اللاشيء / مكاناً محلّياً
واسعاً . / للخيال القوي حيلٌ كهذه
بحيث انه اذا ما ادرك بعض الفرح ، . .
(حلم منتصف ليلة صيف ٥/١/٢ والابيات التالية
ك ؛ يُعتَقَد بان المقاطع المؤشرّة اقحامات
هامشية في النص : تبّين الخطوط المائلة
النهايات الصحيحة للابيات).

وصفت النسخة الاولى « المحبّين والمجانين » ، الثانية « المجنـون ، والمحب ، والشاعر » ؛ اقحامان في منتصف الحديث ، مترابطان بنحو جلي ، يطوّران الفكرة التلوّية* لشكسبير حول الشاعر ـ والتي ، اذا لم نعرف تاريخها النصّي ، قد تؤثّر فينا تماماً ليس مجرد كـ « صحيح وحتمي » ولكن كنقطة وميض خيالية لكل الحديث . واذا كنا نملك هنا فكرة تلويّة مستوحاة ، كما هو متفقٌ عليها عموماً ، لماذا ليس في كلام لير « صفّح الخطايا بالذهب » ، حيث توجـد اسباب اخـرى كثيرة متقـاربة

* الفكرة التلويّة : afterthought

للاعتقاد بان لير مسرحية منقّحة ؟

ان نتائج العمل الجديد حول التنقيح الشكسبيري لمخيفةٌ تقريباً . يجب ان يعاد النظر في الافتراضات التحقيقية التي كانت مقبولةً عالمياً . قد تحتاج بعض المقاطع المعجب بها كثيراً في شكسبير الى ان تُطبع ، وتُفهمَ ، بطرق جديدة ولا اشير الى المسرحيات المعدودة التي تمت مناقشتها لحد الآن ـ لانه ما ان نرى شكسبير احياناً نقّح وعبث بنصوصه ، يجب علينا ان نعيد فحص كل الاختلافات ذات الجودة العالية في اثارة ونسأل انفسنا فيها اذا لم تكن القراءات المرفوضة الاخرى هي للمؤلّف . هذا ينطبق حتى على « الكوارتوهات الرديِّئة » ، طالما انها تستطيع ان تنقل بسهولة افكاراً تلويّة وجدت طريقها الى نسخة الملقّن . عندي وقتٌ لمثالين فقط ، كلاهما فاتنان تماماً . الاول من **الزوجات السعيدات** (٢/٢/١ والاسطر التالية) . نسخة الفوليو هي :

فولستاف ـ سوف لن اقرضك بنساً واحداً

بيستل ـ لماذا ، فالعالم هو محارتي ، التي ، بالسيف سافتحها .

في «الكوارتو الرديء» يصبح هذا

فولستاف ـ سوف لن اقرضك بنساً واحداً

بوستل ـ سارجع الكمّية في عربة .

هل ذلك افساد المُختزِل ، ام انه الصوت الحقيقي لبيستل ؟

الآتي من **هنري الخامس** (١٤٨/٢/١) . في الفوليو :

لانّك ستقرأ ، ان جدّي العظيم

لم يذهب ابداً مع قواته الى فرنسا

ولكن الاسكوت (الاسكوتلنديين) ، في مملكته غير المفروشة ،

جاؤوا يصبوّن مثل الموج الى شقٍّ .

في « الكوارتو الرديء » يصبح هذا

لانك ستقرأ ، ان جدّي العظيم ابداً لم

يكشف القناع عن قوته لفرنسا ، . .

انه سطر قصير ، ولكن صورة شعرية موحية بنحو عجيب في مشهد حيث يكشف هنري القناع عن قوّته (« تنبت الفراولة تحت القُرّاص») . فضلاً عن ذلك ، فقد تلاعب شكسبير بالسابقة un (لا) بعدة طرق ذكية وصاغ الدوزينات من الكلمات الجديدة بواسطتها ـ (unshout the noise — (unclew ,unbuild , unbosom

marcius (unsex me here) , (that banish'd ـ لذلك فالفكرة الجديدة ان ملكاً يكشف القناع عن جيشه لفرنسا تبدو شكسبيرية فكرةً وتعبيراً للمحققين التقليديين الذين يُقْصُونَ هذه الـ un word النموذجية من نصوصهم ـ كما يفعل كلهم تقريباً ـ اقول ، مع هولو فيرنيس ، « انتم عراة (undressed) ، غير مهذبين (unpolished) ، غير متعلمين uneducated ، غير مشذّ بين (unpruned ، غير متمرنين (untrained) او بالاحرى ـ غير مثقفين (unlettered) .

انه لمتع ان تكون قادراً على ان تنهي كلامك بملاحظة ليست حقيرة كلياً . ان المحققين التقليديين يفسحون المجال ببطء لنسل جديد ، كما حاولت ان ابين ، عندما يتأمل الشخص العمل المنجز الآن ، على كلا جانبي الاطلسي ، والتغيّر الممكن ادراكه في المواقف التحقيقية ، فنحن مُلزَمون بالاستنتاج اننا قد وصلنا الى مرحلةٍ اكثر اثارةً في تاريخ نص شكسبير كون الامر كذلك فعلاً ـ كونها ليست فقط قناعة محاضر واحد مخبول العقل ـ بدأت اؤمن بصحته عندما فتحت **ملحق تايمز الادبي** قبل اسبوعين وقرأت الجمل الاتية في عرضٍ لنسخة آنطوني هاموند من طبعة آين الجديد من ريتشارد الثالث .

تظهر الكوارتو . . مصحَّحة بتروّ ، بحيث كان شكسبير ، كما يرى هاموند ، مشتركاً في اخراج مسرحياته ، فكما يقول وبالتأكيد ، هناك « حسب اي تقييم معقول » في هذه النسخة « طبقة تغييرات » تُستَمد من شكسبير نفسه . . . ففي قسم حول « ثبات » النص . . . يُظهر هاموند ان النسخ من « الاوراق المسوّدة لديه » لتهيئة النسخة المبيضة . . . فان شكسبير نفسه ، مثل اي مؤلف اخر ، ربما قد اجرى تغييرات ، في مختلف الاحوال والظروف ، فضلاً عن تحسيناتٍ متروٍّ فيها[١٧] .

بكلمات زميل متميّز ، مكتوبة في نهاية مقالة لطالب كانت مشتقّة بشكل متملّق ، « لااستطيع ان اعطي اقل من الفا alpha لكلماتي نفسها » .

ان للعمل الجديد حول « تنقيحات » شكسبير اهمية قصوى لنقّاده ومحققيه الادبيينّ . انه يحملنا الى ابعد بكثير من الآفاق المحدودة لـ « تحلّل شكسبير » ويفتح اراضي نقدية جديدة : ستراتيجيات التنقيح ، النهاية القابلة للتعديل ، طبعات مختلفة جذرياً . نرى الآن أنّ الطبعات العاديّة (plain — text editions) التقليدية **للاعمال الكاملة** ستُضلّ بنحو خطير طلاب (دارسي) الصور الشعرية

والمفردات لدى شكسبير.. بحذف اختلافات جيّـدة مثل (provulgate) و -un)
Iwill not retort the sum in equipage inclineable , unsalted en-
sarped , Unmas ked his Power for france .
، مع عدم ذكر المئات من

الاختلافات غير المهمّة والتي توضح عادات المؤلف اللغوية ـ في حين تحتاج طرق تشكيل النصوص التركيبية لدينا ، وهي التي اصبحت مقدّسة بقـرون من النسخ والجمود التحقيقي الى اهتمام مستعجل جداً . لقد استفاد المحققون والعديد من الناشرين استفادة كبيرة جداً من طبقات شكسبير ، ولكن هل افادوا النص نفسه ؟ ان نص شكسـبير مثل رجـل معيّن ذهب من اورشليم الى جيـريكو ، ووقـع بين اللصوص الذين جردوه (سلبوه) وجرحوه ، تاركيه نصف ميت . لحسن الحظ ، ان سامرياً طيباً قريبٌ منه ـ جيل جديد من طلاب (دارسي) النصوص ، بأفكار جديدة ودهاء كبير . لايستطيع اي ناقد ادبي ان يتحمل إنكار عملهم ، ليس حتى اولئك الذين هم رأس الحربة لهذه المهنة والذين لهم حكمة حضور مؤتمر كالتيج / ونيكَارت .

مشاكل نصية ، تأكيدات تحقيقية

مايكل وارين

تظهر في اواخر المقالة التي قال عنها ادموند مالون « ربما افضل تأليف في لغتنا » ، وهي « المقدمة الرائعة » للدكتور جونسن johnson لطبعته عن شكسبير ، هاتان الفقرتان المتتاليتان[1] .

ان القسم الاعظم من القرّاء ، عوضاً عن لومنا لعبور التوافه ، سيُعجبون بان عملاً كثيراً كهذا بُذل على مجرد التوافه ،

مع اهمية مناقشة كهذه ووقار اسلوب كهذا اجيب عن هؤلاء
بثقة بانهم يحكمون على فن لايفهمونه ؛ ولكن لااستطيع
ان الومهم على جهلهم ، ولااستطيع ان اعدهم بانهم
سيصبحون بتعلم النقد ، بصورة عامة ، اكثر فائدة ،
او اسعد ، او احكم .

كلما مارست التخمين اكثر ، قلّت ثقتي به ؛ وبعد ان طبعت بضع مسرحيات ، قررت الا اقحم شيئاً من قراءاتي في النص . لهذا التحذير اهنيء نفسي الان ، لان كل يوم يُزيد شكي في تصحيحاتي[2] .

ان تحذير جونسن الرزين مفيدٌ عندما يتأمل شخص طبيعة النشاطات التي احاطت بتحقيق نصوص مسرحيات شكسبير . انه في فقرته الاولى ، واعٍ تماماً لجمهور قرّائه واحتياجات ذلك الجمهور ، ليس له حسٌ مبالغ فيه لاهمية نقد النص فيما يتعلق بافكار كالمنفعة ، والسعادة ، او الحكمة . والاهم في الفقرة الثانية ، يُظهر نفسه مدركاً تماماً لطبيعة انهماكه بالتصحيحات التخمينية ، حذراً من تطَفل مايعترف به كفضوله التأملي على نصوصٍ كان يتمنى معالجة الحالات اللامُقنعة

---

* مايكل جَي وارين الاستاذ المشارك للادب الانكليزي في جامعة كاليفورنيا ، سانتاكروز .

العرضية فيها لفائدة قرّائه . قبل ذلك قال « حاولت ان امارس نقداً كهذا [باقياً في منتصف الطريق بين الافتراض المسبق والجُبن في التخمين] ، وأينما ظهر مقطع معقد بنحو لايُحل ، حاولت ان اكتشف كيف يمكن اعادة المعنى اليه باقل افساد . »[٣] وعلى الرغم من وفرة الملاحظات التي احتوتها طبعات القرن الثامن عشر ، فالمحققون انتجوا طبعاتهم لجمهور واسع ؛ فهم طمحوا الى جعل شكسبير سهل المنال عامة لكل القرّاء الاذكياء ، وليس فقط للمتخصّصين . كانت طبعة جونسن التي صُممت في ١٧٦٥ للقارئيه* القياسيين ، غير طبيعية في شكوكيتها حول التصحيح .

لاتظهر الان مجلدات لشكسبير اقل عما كانت تظهر قبل مائتي سنة ، على الرغم من ـ وبشكل مدهش ـ ان كمية الملاحظات قد قلّت في العديد منها . ولكن ، على الاقل مع تيسّر خمس طبعات مجمعة ومزوّدة بملاحظات وعلى الاقل طبعة اخرى في طور الانتاج ، مع سلسلة بنگوين وسلسلة آردن الجديدتين القريبتين من الاكتمال ، مع سلسلة جديدة لمسرحيات منفردة موعودة من مطابع جامعتي اوكسفورد وكامبرج ، فالعالم العلمي (scholarly world) لا ولن يفتقر الى تجهيز النصوص ، والقراءات ، والتصحيحات والملاحظات . ولكن هدفي ان استفسر عن هذا الافتقار في الثروات ، وان افكر في مناحي طبيعة طبعاتنا الحديثة ، وان اقترح ، في فترة زمنية حيث تَنهَض باعباء القارىء العادي والطالب (الدارس) بنحو جيّد ، كيف ان احتياجات العلماء غير مستجابة ـ احتياجاتٌ ، ارى العديد من العلماء غير مدركين لها .

اود ان ابدأ بمقطعين من مادة شبه ببليو غرافية من مصدر معلومات سريع الزوال قلّما اخذ بنظر الاعتبار من قبل مُرتّبي ببليوغرافيات شكسبير غلافان ورقيان لكتابين مجلّدين من القرن العشرين . يعود كلاهما الى فترة ثلاثين السنة الماضية حينما كانت طبعاتنا المحقّقة والمزوّدة بملاحظات بشكل مُتقن غير ميسورة للطلاب (للدارسين) والعلماء . على ظهر الغلاف الورقي لنسخة جون إف دانبي من **مذهب شكسبير حول الطبيعة** (لندن ١٩٤٩) ، والتي اشتريتها في ١٩٥٧ ، تطبع دار فيبر وفيبر للنشر الاعلان الآتي لسلسلة طبعاتها طبق الاصل من الفوليو الاول (١٢ شلن ، ٦ بنسات لكل واحدة منها) :

---

* القارئيّة : readership

كانت النزعة الكلية للنقد الشكسبيري المتأخر
عبارة عن تأكيد اهمية النصوص الاصلية ، التي
تُقَرُّ الان بكونها قد طُبعت من مخطوطات دار
المسرح ، غالباً بخط شكسبير ، بحيث أنّ
لارشاداتها المسرحية ، وترتيب الابيات ، والتهجئة ،
والتنقيط ـ وحتى الاخطاء المطبعية ـ اهمية . بقصد
جعل هذه النسخ الاصلية ميسورة لجمهور واسع ،
وخاصة لطلاب الجامعات وتلاميذ المدارس العليا ،
فقد اصدرنا ، بسعرمعقول وبمجلّدات منفردة ، سلسلة
من النصوص طبق الاصل من الفوليو الاول . النص
طبق الاصل في كل مجلّد متبوع بقائمة « القراءات
الحديثة » المتكوّنة من التصحيحات المقبولة الآن
عامةً من قبل علماء (باحثي) شكسبير .

تظهر في الحاشية الداخلية للغلاف الورقي لنسخة دبليو دبليو گريگك عن نسخة طبق الاصل من الكوارتو المسماة **هاملت الكوارتو الاول ، ١٦٠٣** (لندن ١٩٥١) الافادة الآتية :

يعلم معظم قراء شكسبير بالطبيعة غير المُقنِعة لنصوص
مسرحياته كما قُدِّمت في الطبعات الحالية ، ويعلم كل
طالب جاد راغب في اكتشاف ما يعنيه شكسبير في مقطع
معين (وليس مايعتقد محققه انه يعنيه) يعلم أن
عليه الاشارة غالباً الى مادعاه ماكيرو النص
« الحقيقي » الاقدم . وهذا يعني بالنسبة للعديد من المسرحيات نص
طبعة الكوارتو المطبوعة اثناء فترة حياة شكسبير . ولكن نسخ
الكوارتوهات نادرة
وهي اشياء قيّمة تُستعمل للرجوع اليها فقط في القليل
من المكتبات الوطنية . هذه الطبعات
المستنسخة من الاصل المعَدّة لجمعية شكسبير من قبل السير
والتركَريگ ، مطابقة للاصل للحد الذي تستطيع به
عملية اعادة الانتاج الاكثر دقةً ان تفعلها ، وانها

تضع الكوارتوهات في متناول كل مكتبة وكل بيت .

في كلا هذين التعريفين بالكتاب هناك تفاؤل كبير حول قيمة امكانية الحصول على نسخ طبق الاصل للطبعات الاصلية ، وحول الاهتمام الواسع الذي يمكن اثارته بواسطتها ، وحول الاشخاص الذين سيكونون مهتمين بها : تعريف فيبر بالكتاب يرى النسخ الاصلية « ميسورة لجمهور عريض ، وخاصة لطلاب الجامعات وتلاميذ المدارس العليا ، ويرى تعريف اوكسفورد بالكتاب انها موجودة « في متناول كل مكتبة وكل بيت » قاد ثلاثون سنة من التخصص العلمي الفني منذ ان طبعت هذه التعاريف الى اهتمام اعظم بين المتخصصين في الارشادات المسرحية ، ترتيب الابيات ، والتهجئة ، والتنقيط ، والاخطاء المطبعية للنصوص المبكرة . ومع ذلك ، فان تفاؤل فترة مابعد الحرب لم يُبْقَ عليه بصورة عامة ؛ فبينما ازدادت المصادر فان استخدامها من قبل النقاد لم يزد . لم تصبح **نسخة نورتن طبق الاصل من الكوارتو الاول** وسيلة رئيسة لفهم جديد لشكسبير في الجامعات عموماً ، وانما بالاحرى كتاب طاولة القهوة لاستاذ الانكليزية[٤] ويستخدمها قليل من العلماء ، بعد اربع عشرة سنة من التَيسُّر ، اساساً لدراسة مسرحياتٍ مثل مكبث او **العاصفة** ، وهي التي توفّر النص الموثوق الوحيد لهذه المسرحيات . بدلاً عن ذلك ، لاتزال الاستشهادات في الكتب والمقالات العلمية تشير بانتظام الى طبعات حديثة معقدّة .

قد يكون شكسبير غير اعتيادي بين المؤلفين الرئيسيّين في كون اعماله لاتملك طبعة دقيقة وفي الحقيقة ، حتى ولا طبعة نقدية ذاتية الوصف لحد الان . ميّز فريدسن باورز في محاضرة القاها في ١٩٦٨ بين النصوص « العملية » الميسورة للناس في المدارس والكليات وبين سلسلة **شكسبير اوكسفورد الجديد** والتي تصوّرها انذاك منجِزَةَ « التأسيس النهائي » للنص « الدقيق » لشكسبير[٥] ولكن ذلك المشروع قد تُرِكَ منذ ذلك الوقت ، وسلسلة **شكسبير اوكسفورد** الحالية لاتدّعى انها تامة . فضلاً عن ذلك ، ثمة اتفاق عام على ان المشاكل النصّية في شكسبير تبلغ درجة من التعقيد بحيث لايمكن تثبيت اي نص ينال الموافقة العامة التي تكوّن « الدقة » . في الوقت نفسه ، فان مجلدّات سلسلة آردن الجديد مثلا تُعَدُّ انجازاً غير اعتيادي كنصوص للقراءة والدراسة . تمارس مجلدات كهذه سلطة استثنائية ، بحيث ان كل مجلد جديد لهو حدث مهم . يرجع الممثلون والمخرجون اليها ، كما يفعل الطلاب . والمدرسون والعلماء . وبينما هي غير مقدّمة « كنصوص نقدية » بل بالاحرى

« كطبعات علمية » ، فيستعملها العلماء اساساً لتفسيراتهم لشكسبير ، مستشهدين بها بشجاعة وبثقة ، اذا لم يكونوا متعهدين بطبعة پيتر الكسندر او **شكسبير ريڤرسايد او اية طبعة نموذجية** (قياسية) اخرى . ولكن نجاح آردن الجديد وبصورة خاصة **نجاح الريفرسايد** ، على الرغم من كونه جيداً كنوع ، يُظهِر ان الكثير جداً من العلماء والنقّاد الذين يكتبون عن شكسبير يتصرفون بنحو سلبي إزاء طبعات المسرحيات ، راضين بصورة غير نقدية نسبياً عمّا تقدمه هذه الكتب « كمسرحية × اشكسبير » . فحينما رأى كتاب الاغلفة الورقية في الخمسينات احتمال وجود جمهور حيوي ومستجيب لنسخهم الطبق الاصل نرى الآن سوقاً مُغرَقاً بالطبعات التي تُرضي العالم ذا الفضول النصي المحدود ، واللامضطر لاخذ المادة النصية بنظر الاعتبار ، والذي يستطيع بهذا الشكل ابقاء ذهنه غير مشغول للنقد التفسيري .

لا اود ان اقلل من اهمية النقد التفسيري . ولكني ارى في الجامعة الامريكية تباعدا بين ناقد شكسبير وبين ناقد نصوص شكسبير . بديء بهذا التباعد وبصورة واضحة من قبل الاول ، ولكنه حُرِّض من قبل الاخير ، منذ ان طَوَّرَتْ الطبعات التي يحسبها ناقد النصوص قوّةً وسلطة ، بنحو مؤكدٍ تقريباً اكثر مما يدَّعيها محققوها المتواضعون نوعاً ما . تجسِّد ، بصورة خاصة ، هذه الطبعات تغييرات واضافات ، افعال اختيارات ، والتي تعبر دون اعتراض إلاّ من المراجعين (وهم عادةً محققون آخرون) والتي تؤثر في العقول الأقل خبرةً ؛ ان الطبعات تدعى لنفسها مجرد كونها درجةً من النهائية ان لم تكن الدقة ، تقف الطبعات بين الطالب او العالم وبين الاصول الغريبة التي تنشأ منها وتقدّم نفسها على انها الشيء المطلوب نفسه .

انا مهتمٌ هنا بدور المحقق مفسِّراً وبالشكل الفعلي الذي يتخذه تفسيره . اعداد طبعة هو اعداد كتاب ؛ اعداد طبعة لمسرحية شكسبيرية هو تجديد نص ، وفي حالات عديدة خلق المسرحية من جديد . حتى محقق شكسبير الاكثر اقتصاداً هو مغير . ان لنشاط تحقيقي كهذا اثارة خاصة فيما يتعلق بالنصوص المسرحية ، لان السعي وراء الوضوح يؤدي الى مشاكل خاصة ؛ كون الاحتمال المسرحي متنوعاً ، فان تأسيس نص قد يتضمن تحديد احتمالات النص الاصلي كمخطوطة مسرحية . اود ان اركز على مشكلة التأكد هذه ، آخذاً النشاط التحقيقي بنظر الاعتبار بصورة اولية بالنسبة الى علاقته بالقرارات التي يمكن عَدّها صفةً مميزة في الطبعات « العلمية » او « النقدية » .

يدرك النقاد المحدثون ، مثل جونسن ، التزاماً بجعل النص مفهوماً

لقرائهم ، وفي حالة الدراما الشكسبيرية ، بتوزيعها الرُقَعي للارشادات المسرحية ، فهم غالباً يدركون دورهم كمفسرين للنشاط المسرحي للقارىء ، على الرغم من كونه بطريقة متقطعة نوعاًما . فمثلا في مشهد المحاكمة في الملك لير المؤشر عادة كـ ٣/٦/١٧ ـ ٥٦ . وهو سياق موجود في الكوارتو فقط ، يجمع لير هيئة محكمة لامتحان گونريل وريگن في خياله . الحديث الذي يعبر به عن هذا هو كالآتي[٦] :

سأرى محاكمتهم اولاً ، آتِ بدليلهم ، انت يارجل
العدالة المسلوب خذ مكانك ، انت يارفيقه المنصِف ،
اجلس بقربه ، انت من الهيئة ، اجلس انت ايضاً

(ج ٤ ؛ ٣/٦/٣٥ ـ ٣٩)

يبدو ان النص يقتضي ان يخاطب لير شخصيات معيّنة . انه عادة المحققين بدءاً بكابيل ان يبيّنوا الاشخاص الذين يخاطبهم ، ويجعل التوزيع الاعتيادي لير ان يخاطب ادكار اولاً (« انت يارجل العدالة المسلوب ») ، ثم المهرّج (انت يارفيقه المنصِف) ، وكنت اخيراً (« انت من الهيئة اجلس انت ايضاً ») . ولكن هذه التحديدات او التوجيهات ، وهي محتملة جداً ، ليست غير قابلة للاعتراض . انه لمن الممكن ، على الرغم من التغير في الرقم في الضمير ، ان السياق « انت يارفيقه المنصف ، اجلس بقربه ، انت من الهيئة ، اجلس انت ايضا » لهو وحدة واحدة وانه موجّه الى المهرج وحده ، معتبراً كنت بذلك ، ليس مجرد مشاهد للحدث ، بل شخصاً حتى غير مدعوّ للاشتراك فيه . تلك هي قراءةُ افضلها[٧] . ولكن تبيّن لي زميلتي اودري ستانلي وجود تفسيرات اخرى محتملة في التمثيل ، بضمنها تفسير لايخاطب فيه لير اي شخص ابداً طالما هو منهمك في الوهم ؛ ومع ذلك فانه سيُخطيء « كرسياً مشتركاً » على انه گونريل ، وبعد ذلك يخلط غالباً في المسرحية في كلا النصين ، بين الحقيقي والخيالي . ان المقطع الذي نحن بصدده لهو مقطع حيث تكون التفسيرات المتناوبة ممكنة . مع وجود هذا الاحتمال ، يجب على المحققين ألاّ يُقحموا انفسهم على نص المسرحية بثقةٍ مشكوك فيها ، ولكن يجب ان يقدّموا دليلاً (اذا كان يجب عليهم ذلك) في مكان آخر للمخرجين ، والممثلين ، والقرّاء .

يحدث مثال مشابه لهذا في بداية المسرحية ؛ كالمثال الاول ، اصبح هذا الاقتحام (التطفّل) جزءا من النص المعتمد للملك لير ، وجزءاً من الوعي الذي

نستحضره لدراسة **الملك لير** . عندما يدخل لير لاول مرة ، يُعلِم گلاوسستر ان يجلب فرانس وبراندي ، ويجيبه گلاوسستر بـ « إمـا » (I shall , my Leige) (سأفعل ، سيـدي) او (I shall , my Lord) (TLN40 ; BIV ۱/۳/۳٥) حسب النص المتبع . يعطي الفوليو بعد ذلك ارشاداً « خروج Exit » ؛ الكوارتو ، بشكل مميّز ، لايقول شيئاً . ولكنّ ، جزءاً من التقليد التحقيقي منذ كاپيل هو اضافة بعض التنويع على كلمات ارشاد الفوليو « گلاوسستر[مع ادموند] » . جرت العادة على الافتراض بانه عند خروج گلاوسستر ، يغادر ادموند ايضاً . ولكن لاتـوجد ضرورة لهذه الحركة ولا تبرير غير قابل للرد استطيع تصوره . على الرغم من أنّ ادمونـد قـد يفتقـر الى المنصب في المحكمة ، فليس عليـه ان يتعقّب خـطوات گلاوسستر . بالطبع ، يمكن ان يكون الارشاد المسرحي « خـروج » غير دقيق في العدد ـ في سطر تالٍ في الفوليـو (TLN 1227 ؛ ۲/۲/۱٥۱) ، مثلاً ، يـظهر الارشاد المسرحي بجانب كلام من قبل كورنوول ويبينّ خروج كورنوول ، ولكن ما كان كَلاوسستر ليقول اسطره التالية لكنت اذا لم يكن ريگن قد ترك خشبة المسرح ايضاً . ولكن الاشارة لخروج ادمونـد هنا هي فعـل أفتراض تحقيقي يحـدّد فهم القارىء . ان اعتراضي ليس مجرد اعتراض مبـدئي ، رغبة في النص بغمـوضه الاصلي . بالاحرى ، يمكن ان تكون تجربة ادموند لسوء معاملة لير البنات ـ شيء لايشاهده كَلاوسستر ـ نـاحية مهمـة لتجسيد ممثـل لشخصية ادمـوند ، وبصـورة خاصة ، يمكنها ان تشوّه لمفسِّر فهم سلوك ادموند في المشهد الثاني . اذا بقي ايّ من النصين غير معدَّلٍ ، فان ادموند يستطيع ان يرى مايحدث في المحكمة حيث قضى والده فيها حياته وحيث يأمل هو ان يجد عملاً .

مثال ثالث من **الملك لير** . عندما يهدّد لير كنت في الفصل الاول ويقول الباني وكـورنوول (في الفـوليـو) « سيـدي العـزيـز ، تـدرّع بـالصبـر » TLN 176 ؛ ۱/۱/۱٦۲) ، فان اكثر النصوص تطبع بعضاً من الارشاد المسرحي « واضعاً يده على سيفه » قبل تحدّي كنت « اقتل طبيبك » . يبدأ هذا الارشاد المسرحي مع رو في ۱۷۰۹ ، ومُستَخْرَجاً ثانيةً بصورة غير نقدية بعد اكثر من قرنين ونصف ، يؤثر في القرّاء ، وربما حتى في الممثلين والمخرجين حينما تكون الايماءات البديلة ممكنة ، وحتى (بشكل يمكن تصوّره) اذا لم تكن هناك اية ايماءة على الاطلاق[۸] .

كل هذه الاقحامات (التطفّلات) نماذج من التحفير التحقيقي ، قطعٌ من التعليق او التفسير التي الصقت نفسها بالنص واصبحت تشكّل قشرة على صخرة

النص الأصلي[٩] . ولكن ، الحقيقة الملفتة للنظر حول ارشادات مسرحية مثل هذا هي ليست استمرارها مثلما هي استثنائيتها الملفتة للنظر ـ هناك العديد من الاماكن الاخرى التي يمكن وعلى حدّ سواء تفسيرها بنحوٍ خاطيء . . لقد انتظرت طويلاً المحقق الذي سيعطيني توضيحاً تاماً عن النشاطاتً المحيطة بالجملة « ارجوك ان تحلّ هذا الزر ، شكراً سيدي » (TLN 3281 , 4 . 1 : ٣١٠/٣/٥) ؛ مَن يُطلَب منه ان يَحل اي زر وهل هو فعلاً يحله ؟ هل هناك زر ؟ هل هناك « سيد » ؟ ولكن لحسن الحظ ان هذا المقطع لم يفسَّر بنحو خاطيء ابداً . بشكل متشابه ، تتضمن نسخة آردن الجديد من مسرحية كما تحبها وبذكاء في تعليقها على قول جاكوس « دوكديم ، . . . تعويذة اغريقية ، دعوة المجانين الى حلقة واحدة TLN (945 — 940 ؛ ٢/٥/٤٥ ـ ٦٠) ، تتضمن هذا القول في التمثيل المسرحي ان الناس الذين يتحدث اليهم غالباً ما يتجمعون حوله ، مسحورين بتصرّفه الغامض والعجيب ، فقط ليتفرّقوا بانزعاج حالما يدركون انهم فعلاً قد سُحبوا الى دائرة ، وبهذا ، على شكلٍ مزاح ملعب ، اثبت كونهم مغفّلين .[١٠] .

ولكني لم أرَ ابداً التفسير المعقول مُضَمَّناً في متن النص ولا اتمنىّ ذلك . واضح انه لاتوجد معايير ثابتة للتدخل التحقيقي للارشادات التفسيرية كهذه في اكثر الطبعات ، وان غياب الاساس المنطقي يعكس غياب نقد نظامي له طبيعة ونوعية القرارات المتخذة .

كانت كل الامثلة من الملك لير بسيطة وهي من النوع الذي يمكن ادخاله ، يوْد المرء ان يعتقد ، فقط في نصٍّ مُعَدٍّ لجمهور من القرّاء العاديين ؛ ولكن ، تظهر كلها في نصوص آردن الجديد وريڤر سايد . في حين انه لاتحدث تطفلات (اقحامات) تحقيقية كهذه في نسخ محققّة نقدياً ، وبخاصة تلك التي حُقِّقتْ بتحفظ ، فان امثلتي الآتية قد تقدم قضايا ذات اهمية لمحقق النص « النقدي » تماماً كما تفعل لمحقق النصوص « العلمية » او « العملية » .

يتضمن المشهد الافتتاحي لكريولانس حشداً يُعرَّف اثنان منهم كمتكلمين ، المواطنين الاول والثاني ، فالحشد بصورة خاصة يستجيب كـ « كل » ، بالطريقة الشكسبيرية المتميّزة ، كونه معطياً كلمات منفردة وعبارات قصيرة للتكلم بها ، ولكن ايضاً اسطر مثل « ضده اولاً : انه كلب للعامة بعينه » (30 — TLN 29 : ١/١/٢٨ ـ ٢٩) و « لا ، ولكن لاتتكلم بخبث » (TLN36 : ١/١/٣٥) . تمثل احاديث كهذه مشاكلَ للمحقق . ولكن دراسة اي أي جَي هونيگمن الاخيرة

لطبيعة ومرتبة احاديث المجموعة تبين كيف انها كانت مُصمَّمة محتملاً للتوزيع فوق خشبة المسرح ضمن المجموعة[11] . ولكن لم تُقَصَّر المشاكل المفهومة لهذا السياق على احاديث المجموعة فقط . ان المواطن الاول عدائي بنحوٍ واضح في البداية ، والثاني بالمقارنة منضبط نوعاً ما . ولكن عند دخول مينينوس اكريبا الذي يقول عنه المواطن الاول انه « واحدُ احبّ الناس دائماً » (TLN 53 — 54 : ١/١/٥١ ـ ٥٢) ، والذي يجيب عنه الاول بقوله « انه شخص نزيه بما فيه الكفاية ، هلّا كان الآخرون كذلك » (TLN 55 : ١/١/٥٢ ـ ٥٣) ، يبقى المواطن الاول العدائي صامتاً ، ويتكلم المواطن الثاني ليتحدى منينيوس ويدافع عن قضية المواطنين ضد الارستقراطية .

اجري تعديلان بنحوٍ معتاد من قبل المحققين . ان الحديثين الطويلين بعض الشيء من قبل « الكل » واللذين اقتبستهما عادةً مخصصان بنحو خاص ، ولكن ليس كما قد يوحي عمل هونيگمن ، لاصواتٍ منفصلة في الحشد ؛ ان الكلام المعادي (« ضده اولاً : انه كلبٌ للعامة بعينه ») مخصصٌ عادةً للمواطن الاول ، والآخر (« لا ، ولكن لاتتكلم بخبث ») للمواطن الثاني الاسترضائي . بشكل واضح ، ايٌّ من اعادات التخصيص ليست ضرورية ؛ اذا كان « الكل » يتكلم باصوات عديدة ، فانه قد يجيز التنويع في داخله . اذا تُركَت الاحاديث كما في الفوليو ، فانها تمثل وحدة وشقاق الشعور داخل الحشد السريع التأثّر ، وحساسية الحشد تجاه متكلميه . ومع ذلك ، فان التغيير التقليدي الثاني رئيس وحاسم ، بل ارى ، مُشكلٌ بصورة حقيقية . ان الصمت المفاجيء للمواطن الاول لمروِّع ، وقوة التذَمرّ الجديدة لدى الثاني ، الذي يصبح هو الناطق باسم المجموعة ، مذهل . يبرّر فيليب بروكنيك في نسخته من طبعة آردن الجديد تبين تصحيح كاپيل كالآتي :

لحد هذه النقطة فان سبعاً من المساهمات الثماني للمواطن الاول في الحوار (في الفوليو) كانت معادية للسلطة ولماريتوس ، في حين ان تدخلات المواطن الثاني الاربعة كانت مؤيدة او تحذيرية . يتطلّب ثبات الشخصية الظاهري أن تُقدَّم التبادلات الكلامية الخطيرة او اليقِظة مع منينيوس في بقية المشهد من قبل قائد المواطنين[12] .

ولكن ، نظرة بروكنبك مبنيةٌ على معنى خاص للسلوك المسرحي . سوف لا اتحدثُ ضد فكرة ثبات الشخصية ، ولكني اقترح ان نظرة اوسع عن سلوك الرعاع يمكن التفكير فيها . يمكنني ان افكر في تمثيل يظهر فيه حشدٌ يُهَزُّ بسهولة بآخر تعبير ؛

ويمكنني ان افكر ايضاً في مواطن اول نشيط صخّاب الذي يصبح صامتاً على الفور امام شخص من السلطة ، وفي مواطن ثانٍ ، الذي ، باحثاً عن تحفظات ضمن مجموعة بقدر تعلق الامر بالشخصيّات ، يصبح قائداً نشيطاً ازاء شخص من السلطة يوهمه بالثقة . ان الاغراء بالشجاعة امام السلطة لهو ظاهرة مألوفة بدرجة كافية ، كما هو مثير المتاعب الصموت . يناقش بروكنبك في هذا المجال التمييز المعمول من قبل چارلس نايت :

يُبقي نايت على تخصيص الفوليو للادوار بالتعليق ،

« المواطن **الاول** كاره **الرجال** العموميين - **الثاني** ،

المقياس العمومي ؛ ان الاول ليقتل كريولانس

وان الثاني ليلغي القوانين المتعلقة بالحنطة والربا » ؛

وهو يضيف ان « المتشاجرين الضعاف » لم يكن بمقدورهم

المناقشة مع منينيوس بهذه الجودة . مع ذلك ، المواطن

الاول ليس بدون ذكاء ، وانّه لصعبٌ تصوّره مستمعاً

صامتاً لمنينيوس والمواطن الثاني .[١٣] .

ليست هذه مسألة سهلة ولستُ مُقتنعاً دائماً بحجج نايت وبحججي . وعلى الرغم من ذلك ، اؤمن بان المشهد كما نُشِرَ في الفوليو يستحق على الاقل التمرين ان لم يكن التمثيل . مع ذلك ، فان مائتي سنة من التقليد التفسيري القوي مُجَسَّدةً في النصوص المحقّقة تقف في الطريق . لا ارى اية مجموعة من التصحيحات ضرورية . في مسرحيةٍ برعاع متغيرّ كهذا وبمدافعين عن الشعب بارعين ولكن متقلّبين كهؤلاء فان الضَلال في سلوك الحشد الداخل ليس علامة نقص في النص .

يهيمن اخيراً ، مثالان صغيران جداً على انتباه المحققين . يقترح الدوق في بداية الفصل الخامس من صاع بصاع شبك الايادي مع انجيلو ، ولكنّ جملته في

الفوليو غير واضحة : « اعطِ نحن يدك » (TLN2361 : ١٣/١/٥) . يقترح المحققون تصحيحات على أساس الافتراضات بخصوص الخطأ "الطبعي وخط اليد ؛ هناك حجة لعبارة « اعطِ نحن يدك » كما لعبارة « اعطني يدك »[١٤] الاكثر وضوحاً والمقبولة بنحو واسع . المسألة غير قابلة للحل ، ويحتاج العالم (والممثل) الى ان يُترَك لحلّها حسب قناعته ، وليس ان يعطي تفضيلاً مؤسَّساً من قِبل الآخرين .

هذا صحيح ايضاً لمقاطع حيث النص مفهوم بوضوح بطريقتين مختلفتين ؛ لحسن الحظ إن النسخ المحقّقة لتميل الى الاحتفاظ بتعقيد النسخة الاصلية ، ولكن المحققين المجدّدين مضطرون الى الاختيار . مثلاً ، في الفصل الثاني من **العاصفة** نرى محادثة يجب ان تحيرّ اي قارىء :

گونزالو : **تونس** هذا ، سيدي ، كان **كارثيج** .

ادريان : كاريثج ؟

گونزالو : اؤكد لك **كارثيج** .

انطونيو : ان كلمته اكثر [فعالية] من القيثارة المعجزة .

سيباستيان : لقد بنى الجدار ، والبيوت ايضاً .

انطونيو : اية مسألة مستحيلة سيجعلها تبدو سهلة بعد ذلك ؟

سيباستيان : ارى انه سيحمل جزيرته في جيبه الى البيت ويعطيها الى ابنه على انها تفاحة .

انطونيو : وزارعاً بذورها في البحر ، سيولدّ جُزُراً اكثر

گونزالو : أنا .

انطونيو : كل شيء في اوانه .

گونزالو : سيدي ، كنا نقول ان اثوابنا تبدو . . . .

(TLN : 757 — 67 : ٢/١/٨٤ـ ٩٧)

تفسرّ طبعات آردن الجديد وريڤرسايد ، بين العديد ، « I » (أنا) على انها (AY) (نعم) ؛ تتبع كلتاهما كيتريج في تقديم شرح مقبول (اقتبس من ريڤرسايد ص١٦١٩) : « محتمل اعادة تاكيد هوية المدينتين . يجيب انطونيو بتعبير ساخر للاستحسان . » ولكن على الرغم من كون ذلك معقولاً فانه ، بوجوده ، وبفعل التحديث ، يحجب تفسيراً مقبولاً على حدٍ سواء ــ بأنَّ گونزالو يبدأ بالتكلم بضمير الشخص الاول ويُقاطَع بخشونه من قبل انطونيو ، لان في الفوليو ليس غير اعتيادي كون الاحاديث المقاطعة منقّطَةْ بنقطة[١٥] تدخل المحقق في هذه الطبعات (وفي

العديد غيرها) ، وبفعل اختيار قد حدّد التفسيرات المحتملة لكلمةٍ ما ولحدث مسرحِيٍ ما . لقد عزل المحقّق المفسِّر من المصدر المُشكل بقرار غير ممكن تجنّبه في نص محدث .

انيّ اؤمن بان التأكيد التحقيقي عن طريق تصحيح او تعديل آخر يبلد موقف السائل المتمكن ، وهو مايجب ان يكونه المفسِّر . انه لفخرٌ لطبعة ريڤر سايد بانها عادةً تؤشر تصحيحاتها بمعقفات (على الرغم من انها لاتؤشر (AY) كذلك ، طالما انها تعدّه تفسيراً للتهجئة وليس تصحيحاً) . ولكنّ اكثر الطبعات لاتفعل ذلك ، مقلِّلةً بذلك من الميل نحو التأمل . تعطي طبعة آردن الجديد المعلومات في الجهاز وتزوِّد بملاحظات ، بضمنها اصل هذه القراءة مع رو في ١٧٠٩ . إلا أنّ اية ملاحظة لاتفوق نهائية تاكيد النص نفسها ، ولايستطيع اي نص ان ينكر ابداً انه يدّعي القبول .

قد اكون فقط باعثاً اشباحاً بين نقاد النصوص ، مقدِّماً اوهام مشاكل ، طالما ان علماء النصوص ميّالون الى قراءة الجهاز بقدر النص . ولكن ، في تجربتي ، ان علماء النصوص قليلون في اقسام الادب الانكليزي الامريكية وربّما يصبحون اقل نسبياً ؛ يتحدّث علماء النصوص الى علماء النصوص في حين يتبنى المفسرون النص بثقة . تظهر مدارس الادب مهتمّةً أقل فاقل بمشاكل التخصص العلمي ، ومنهمكة في النقد اكثر فاكثر . أنا نفسي طوّرتُ ما حصلت عليه من معرفة في الدراسات العليا من خلال الدراسة الفردية اكثر من الكورسات المفروضة ، وفيما بعد تحوّلتُ الى دراسة اكثر من خلال تنمية عدم قناعة بتنقيط نصوص شكسبير . لقد افادت التجربة بان اجد نفسي متدخلاً في التقليد التحقيقي لشكسبير ، متسائلاً عن اساس نشاطاته المعتادة . يبدو لي ان ذلك التقليد لم يعد مفيداً كما كان ذات مرة . تبدو لي الطبعات العديدة الحالية غالباً غير مقنعة اساساً للعمل العلمي ؛ فحتى الطبعة المنقحة المحافظة ستكون لها تحديدات خَطيرة . سيميل كلا نوعي النص في مراحل حاسمة الى تحديد المناقشة اكثر من تسهيلها . باتحاد مع ما افهمه كانحطاط في الوعي النصّي : فان فرط الطبعات الحالية يبدو لي مالكاً لتأثير سلبي في الاستعلام .

لاتعطي اعادة طبع النسخة الاصلية حلاً مقنعاً للمشكلة ايضاً . ناقش جَي إم اليس ، ودي جي مووات ، واچ إس روبرتسن في ١٩٦٦ ان وظيفة المحقّق يجب ان تكون « تزويد العلماء بنسخ ديبلوماسية لنسخ مختلفة من اي نص في شكل ملائم وقابل للقراءة . ستكون انذاك للنقاد المحترفين وسيلة الحصول على معلوماتهم وقد

يفسّرون اي او كل النسخ في محاولة لزيادة فهم الادب » .[١٦] في طبعة كهذه لنص من شكسبير ، فان ملامح نصيه مهمة ملائمة للنشاط التفسيري ستكون ايضاً مفقودة : سيتوجّب تطابق الحروف المشكوك فيها ؛ سيُغير نظام المباعدة ؛ سيختفي ملء الاسطر ؛ ستُخفى تعديلات طول الابيات في الشعر او قلبه الى النثر الناتج عن الأهمال غير المقْنِع للنسخة ، وستُحجَب الاحرف المزدوجة المتميِّزة وخصوصيات التهجئة التي هي مجرد نتائج لمقتضيات حروف الطبع[١٧] .

ان الحاجة الحقيقية للعلماء ، في غياب الوسيلة السهلة للوصول الى النسخ الاصلية ، هي في مجال الوصول الى نسخ طبق الاصل من النسخ الاصلية . لايزال فوليو هينمن في الطبع ، عدا القليل من الكوارتوهات المنفردة ؛ على الرغم من ان ذلك النقص سيعالج قريباً بطبع مجلد كوارتوهات هانتينگتن ، فان سعر تلك المجموعة ولسوء الحظ قد يضعها بعيداً عن منال المشترين المنفردين[١٨] .

- ٣ -

اود ان اقترح صيغة جديدة للدراسة العملية لمسرحيات منفردة ، ومن المحتمل حتى لتدريس مسرحيات شكسبير ، والتي ستتضمن مقابلةً مع النسخ الاولى مُستَنْسَخَة فوتوغرافياً بتشوّشاتها وافساداتها الاصلية ، غير مُبْهَمَة بتدخلات التعقيد المتأخر . ازاء الاثبات الوثائقي ، سيلتقي العالِم وربما الطالب بالنص او النصوص الوجودية للمسرحية ويرى ماذا يمثل كل منها ـ تظاهرة منفردة مسمّاة باسم خاص ، مُنتَجة تحت ظروف اقتصادية وتاريخية معيَّنة لهدف خاص تحققه لدرجة كبيرة او قليلة ، ربما ليست النسخة « الاصلية » للمؤلف ، ولكن ماتركه لنا[١٩] . يجب ان يصبح النص او النصوص الاولى (المبكرة) مادةً مطبوعة ، المركز الاساس للدراسة . يختص كل علم اضافي بالتعليق ، ليس موزعاً كما هو الحال ، على النص نفسه ، والجهاز ، والملاحظات . ويمكن بذلك ان يُقلّل فصل الحكم على النص من النقد التفسيري .

ان نوع الكتاب الذي اقترحه سيكون بصورة خاصة مفيداً وملائماً لسياق الاهتمام المتزايد بالتنقيح الشكسبيري للمسرحيات[٢٠] . في مؤسساتٍ حيث توجد مسرحية ما بنصوص متعدّدة ، ثمة حاجة الى تقديم يلائم المعلومات . يمكنني ان افكر في كتاب عن هاملت ، مثلاً ، يحتوي على نسخ مُنتَجة من نصوص الكوارتوهات الاول والثاني ومن الفوليو . انها ليست راديكالية ، فالعلم الحالي يحث

على اعادة تقييم « الكوارتوهات الرديئة » ، والحديث عن التنقيح في **هاملت** هو في الجو . على اية حال ، فان جمعية شكسبير الجديـدة نشرت نصـوصاً متمـاثلة من الكوارتوهين الاول والثاني من **روميو وجولييت** في ١٨٧٤ ، ونشرت جمعية شكسبير النيويوركية نصوصاً متماثلة من **الملك لير** في ١٨٩٠ ، وطبع ويلهلم ڤيتور نصوصاً متماثلة من **هاملت** في ١٨٩١ ومن **الملك لير** في ١٨٩٢[٢١] . (ما هو جيد بدرجة كافية لووردزورث يجب ان يكون جيداً بدرجة كافية لشكسبير .) . في حـالات كهذه حيث تصبح علاقة التفسـير الببليوغـرافي بالتفسـير النقدي مُـدرَكة كعـلاقة حاسمة ، في الحقيقة يمكن تجنبها فقط بمخاطرة كبيرة ، سوف لايكون هناك بُدٌ ، قريباً ، من الحاجة الى صيغة جديدة تمكن تقديم مناقشة نقدية ، وكنتيجة ، تبني دراسة ملائمة . وسيكون بالضرورة ان تظهر تلك المناقشة بكل تعقيدهـا كتعليق منعزل ، من الافضل في مجلد منعزل ، ثانوي بوضوح بالنسبة الى هدف الدراسة ، عـلى ألا يمس هويتـه ، مدّعيـاً بذلـك ادعاءات سـابقة لـموقـع المحقّق ومغـرِّضـاً القاريء[٢٢] . ليست لدي اعتراضات على نصّ محقّق كمرحلة اخيرة من تعليق ، نوعٌ من **هاملت** ١٩٨٢ ، كهامش اخير للتأمّل .

اری بـاختصار ، ان الـوقت ملائم لاعـادة تصميم اسلوبنا لاخـراج نصوص شكسبير للدراسة . يجب ان يُعالجَ اهمال الفكرة النصية اينما اوحت المناقشات حول النصوص الرئيسة بتعدديةٍ في النصوص . يتطلّب العمل الجاد من قبل العلماء هذا النوع من المنهج والتجهيزات . نحتاجٍ الى كتب تفيد في ايقاف اهمال العلم النصّي . اعرف في الوقت الحاضر كتاباً واحداً فقط يبدأ بعرض ما هو ضروري للقاريء ، وهو **سونيتات شكسبير** لستيڤن بوث ، وفيه صفحات من كوارتو ١٦٠٩ مُستَنْسَخَة بنحو متوازٍ مع نص محقق ومجدَّد وهذان النصّان متبوعان بتعليق مطوّل ومفصّل . على الرغم من ان وضع النسخة الاصلية والحديثة جنياً الى جنب وعلى قدم المساواة يسمح للاخير بتحدّي وزن النسخة السابقة ، فان للقرب محاسن ، طالما أنّه بدونه ، قد لايلاحظ الشخص بسهولة المشاكل التي يتضمنها اضطرار المحقق الى ان يقرر فيما اذا كان يجب قراءة (Fild) على انها(fieled) او (Filled) ، و (barenes) على انها (bareness) او (barrenness) تقدّم مسائل الصحة نفسها عندما يكون النص الاصلي موجوداً بسهولة اكبر مما تُحال القراءة الاصلية الى الجهاز . يتحدّى النص الاصلي يقين الشخص في هذا الحقل الاكثر تقلّباً (عرضةً للشك)بين الحقول[٢٤] .

ان انتاج كتب النص والتعليق ، بين فيض من الطبعات العملية والعلمية ،

هو ما يتطلبه الوقت (الزمن) والمهنة ـ كتبٌ تاركَةً مشاكل النص لم تُمَس ، مُزيلَةً التأكيدات المجعولة في مستوى افهام العامة ، ومضطرَّةً العلماء مرةً اخرى الى ان يقرؤا لانفسهم تجعل تقنيتنا انتاجها ممكناً ، على الرغم من أن اقتصاديات نشرها لربما مسألة اخرى . ومع ذلك ، فانا اشك في ان نوع الكتاب الذي اقترحه قد يصبح وبسرعة غير ضروري وفي ان التطور في تكنولوجيا الكومبيوترات والعرض المرئي قد تؤثرّ في تحقيق وفي الوصول الى المادة الوثائقية بسرعة اكبر وبنحوٍ ارخص من اية طريقة .

لحسن الحظ يأخذ اليوم سبيله الى الزوال حينما يُعتَقَد
أنّ تحديث نص شكسبير ضروري . لماذا يجب تحديثه ؟
نحن لانعامل سبنسر كذلك . هل ان نص شكسبير
اقل قدسيةً ؟[٢٥] .

تأريخ وتنقيح ترويلس وكريسيدا

اي اي جَي هونيكَمن

تقع بحوث المناقشة المقدَّمة في ندوات المؤتمر ، حسب تجربتي ، عادةً ضمن أحد صنفين . فهناك متحدّثون يتخذون لانفسهم توجيه حكمةٍ ، بدون ريبةٍ او رحمة ، الى جمهور مفتون من البالغين ؛ وهناك آخرون فقط يتمنون ان يخلّصوا انفسهم من شكوك متراكمة ، آملين ، وبتواضع ، أنّ كتابة بحثٍ قد تزيل على الأقل بضع بيوت عنكبوتٍ خاصة . فقط في حالة تفكيرك اني انتمي الى الفئة السابقة ، اريد أن اقول حالاً انه على الرغم من أنّ مناقشتي تبدأ باندفاع ، فانها ستتلاشى في النهاية الى اسئلةٍ حقيقيّة ـ اسئلة ادبية ونصية يمكن ان تجابَ فقط من قبل خبراء موهوبين حكماً لايخطيء وذوقاً سليماً معصوماً من الخطأ . لذلك اتوقع وبثقة ان كل شكوكي ستُحَل في المناقشةِ التي تلي البحث .

سيكون صعباً ايجاد مثال افضل للاتكال المتبادل بين النقد الادبي ونقد النص من ترويلس وكريسيدا . دعني اذكّركم ببعض المشاكل . ما هو نوع المسرحية الادبي ؟ اهو تراجيديا (كما تُدعى في الفوليو) ؛ أم تاريخية (كما في صفحة العنوان في الكوارتو) ؛ ام كوميديا (كما في رسالة الكوارتو) ؛ أم شيء آخر ؟ « مسرحية جديدة ـ في ١٦٠٩ ؟ » لم تصبح مبتذلة ابداً في المسرح ، لم تخدش ابداً بأيادي الافظاظ » ؟ ذلك اثبات حيوي معاصر ، ولكن ماذا نستنتج منه ؟ وكيف ستفسّر العلاقة بين نصوص الكوارتو والفوليو ، بكلماتها ومقاطعها المتناوبة ؟ أنوي البناء على افكار مقدَّمة حالياً من قبل الآخرين ؛ لاني سأقتبس بعض الوثائق غير المألوفة ، واتحرك سريعاً عبر ارض غير مألوفة ، دعوني اصف الطريق الذي سأسلكه . أولاً ، سأهتم بتاريخ كتابةً المسرحية وتاريخها المسرحي ، ثم بنوعها ونهايتها ، وبعد ذلك بقراءاتها .

ابدأ بتاريخ كتابة المسرحية ، والذي سيساعدنا على فهم تاريخها المسرحي غير الاعتيادي . قال « چامبرز » ان التمهيد المسلح يشير بوضوح الى تمهيد مسرحية

جونسن بووتياستر ، التي انتجت في ١٦٠١ . كانت اشارة كهذه ستصبح ذات اهمية قليلة بعد فترة فاصلة ، وانا اميل الى وضع المسرحية في ١٦٠٢ » .[١] صحيح ، هزءً بان تمهيد شكسبير مسلح ، إلاّ انه يلمّح « ولكن ليس بثقة » الى التمهيد المسلّح في **بووتياستر** ، الذي يتوسّل ألاّ يُتّهم بالغطرسة . على الرغم من ذلك ، اذا كانت لهذا اهمية قليلة بعد فترة فاصلة ، انه وبالتأكيد لملائم اننا نستطيع ان نعطي تاريخاً دقيقاً لمسرحية **بووتياستر** ، ليس أبعد من مايس او حزيران ١٦٠١[٢] . محتملٌ جداً ان يكون تمهيد **ترويلس** قد أُلّف بعد المسرحية ، والذي يوحي الى أنّ شكسبير كتب المسرحية ليس في ١٦٠٢ ، بل في النصف الاول من ١٦٠١ .

كانت هذه اشهراً عصيبة لانكلتره ، ولفرقة شكسبير . ان ايرل ايسيكس ، الذي حُيِّيَ في **هنري الخامس** كـ « جنرال امبراطورتنا الكريمة » وشُبِّه ، ضمنياً ، بـ « مرآة كل الملوك المسيحيين » ، قد هُزم من قبل اعدائه السياسيين في ١٦٠٠ وكان يدبر مكيدةً مع اصدقائه حول كيفية ازالة مستشاري الملكة الاشرار ، كما ظنّهم ، وهي زمرةٌ قوية احتوت السير روبرت سيسيل واللورد أدميرال ـ وأخيراً ، مُساقاً الى اليأس ، حاول ان يفعل ذلك بالقوة . حدث « تمرّد » ايسيكس في ٨ شباط ١٦٠١ ، وحوكم بسبب الخيانه العظمىٰ في ١٩ شباط ، وأُعدِم في الخامس والعشرين منه . المفروض ان هذا الوقت كان مثيراً للقلق بالنسبة لشكسبير طالما ان ايرل منطقة ساوثامبتن ، الذي خَصص له اهداء **فينوس وادونيس واغتصاب لوكريس** ، كان المؤيد الرئيس لأيسيكس وحوكم وادينَ معه . فضلاً عن ذلك ، فقد دفع اصدقاء آخرون لأيسيكس لفرقة شكسبير لتمثيل **ريتشارد الثاني** ، قبل التمرّد بيوم ، وذلك ـ من المحتمل ـ لاقناع اللندنيين بان الملكة الحاكمة يمكن ان تُعزل بنجاح .

وفقاً لجامبرز ، « يبدو ان قليلاً من اللوم قد وقع على رجال چامبرلين . . . . فقد كانوا في البلاط بضعة ايام بعد محاكمة ايسيكس » .[٣] . ومع ذلك كان موقف الفرقة حساساً لان مسرحية **ريتشارد الثاني** كانت ذات علاقة بالاحداث الجارية بشكل محيّرٍ اكثر مما سمح به جامبرز . لم تكن الملكة فقط ادركت « انا ريتشارد الثاني ، الا تعلم ذلك ؟ » ؛ وانما ايرل ايسيكس ايضاً قد حمل لقب فيسكونت هرفورد ، وبولينگبروك في المسرحية هو « هاري مناطق هيرفورد ، ولانكستر ، وديربي » (١/٣) ، فضلاً عن ذلك وكما شرح في احتفال رسمي في پاولزكروس في اذار ١٦٠١ ، فان « مطالبة ايسيكس بالعرش كانت « مطابقة » لمطالبة **هنري دوق لانكستر** ضد **ريتشارد**

الثاني ، لابعاد [مستشارين] معيّنين أضلوّا الملك » .[٤] ربما تعرف الفرقة نوايا اصدقاء ايسيكس ، ولكنهم لعبوا دوراً في التمرد . أُستُجوِبَ احدهم « تحت حلفة اليمين » ؛ واصبحوا موضع شبهة ـ لذلك كان عليهم ان يكونوا حذرين بصورة خاصة .

يبدو ، في هذا الوقت نفسه ، ان شكسبير كان يعمل في ترويلس وكريسيدا . اثبت جي بي هاريسين قبل مدة طويلة ان المسرحية مرتبطة بتمرد ايسيكس ، ولكن ، اظن انه اوضحها بطريقة اقل مما تستحق . اهدى چاپمن ترجمته للالياذه « الى المثال الحي الاكثر جدارة بالاحترام للفضيلة الاشيليّة . . . الذي شجع وبهذه الصورة تصوير البطل الاغريقي كايسيكس . » وايسيكس « كان مثل اشيل ميّالاً جداً الى ان يعبس في خيمته » . بعد الحدث المذهل في ١٥٩٨ ، « حينما أهان الملكة اليزابيث وتلقى ضربةً على اذنيه بسبب جوابه ، . . . عبس في البيت ، رافضاً الصلح » . وعندما فشلت الملكة ـ فيما بعد ـ في تجديد منحة ايسيكس للضرائب المفروضة على الخمور اللذيذة ، وهي مصدر دخله الرئيس ، « اصبح بيت ايسيكس محل التقاء الساخطين الذين هزؤا بالملكة ووزراءها الرئيسين بنحو علني » .[٥] .

يمكن ان تقوّى مناقشة هاريسن بعدة طرق ، اولها : ان چاپمن سمى ايسيكس « أشيل » في كتابين ، وليس في واحد ، ولم يكن هو الاول ليفعل ذلك . فقد سبقه هيوپلات في ١٥٩٤ ، وسمّى ساڤيوليو ايسيكس « اشيل الانكليزي » في ١٥٩٥[٦] . كانت مقارنة حتمية تقريباً ، طالما ان ايسيكس كان جنرالاً قاد الهجوم شخصياً في كاديز وفي اماكن اخرى ، وفوق شجاعته غير المشكوك فيها ، شَبه « اشيل الكبير » (١٦٢/٣/١) في كونه طويلاً وقوي البنية بنحوٍ استثنائي[٧] . ثانيها ، كان رأي زمرة ايسيكس ان بطلهم المندفع ، الذي تفوّق في ساحة المعركة ، كان يعارضه رجالُ جنتلمان ذوو ريش البط* ، سياسيون ، متآمرون ، ثعالب ، احبطوا خططه في البلاط[٨] . ونُعِتَ اللورد براولي الذي كان في سنينه الاخيرة ، بـ « نسطور » انكلترا ، ويعمل يوليسيس و « الاب نسطور » في المسرحية (٢٤٧/٣/٢) كفريق ، كما بدأ السير روبرت سيسيل وابوه يعملان[٩] . لذلك فان اشيل ومناوئيه في المسرحية يشبهون ايسيكس ومناوؤه : ان « سياسة » « ذلك الجبن

---

* ذوو ريش البط goose — quilled) اشارة الى الكتاب اذ أن الريشة هي رمز الكتابة .

التفه الجاف المقروض من الجرذان ، نسطور ، وذلك . . . الكلب ـ الثعلب ، يوليسيس » مؤكَّدً عليها (٥/٤/١٠ والاسطر التالية) . يتذمرّ يوليسيس » انهم يتهّمون سياستنا ويسمّونها جُبناً . . . . انهم يسمّون هذا عمل الفِراش ، رسم خرائط ، حرب غُرف (١٩٧/٣/١ والاسطر التالية)[10] . وعندما يشرح يوليسيس أنّ « العناية الآلهية التي في موضع مراقبة / تعرف تقريباً كل ذرةٍ من ذهب بلوتوس » وهي شبيهة بالله تقريباً في كشف الافكار « في مهادها الخرساء » (١٩٦/٣/٣ والاسطر التالية) ، كيف يستطيع شخص ألاّ يفكر في السير روبرت سيسيل ، الذي كانت شبكة معلوماته ، لئلاّ تُعطى اسماً اسوأ ، سّراً مكشوفاً ؟

ارجوان تلاحظوا اني لااوحي الي ان شكسبير قدم في **ترويلس وكريسيدا** تلميحات ذات علاقة بالاحداث الجارية دفاعاً عن ايسيكس وهُزء بزمرة سيسيل . كان ذلك يكون شيئا متهوّراً في ١٦٠١ ، حينما كان ايسيكس في حالة يأس ، وكان ساوثامبتن محكوماً عليه بالموت ، وقد انتصر الطرف الثاني . وليس اشيل ايضاً صورة مجمِّلة تماماً ، واذا كان المقصود بانه يمثل ايسيكس اما كان يجب ان يكون ساوثامبتن باتروكلس ؟ ما اقترحه هو ان المسرحية كُتبت اثناء او بعد ازمة ايسيكس مباشرةً ، وأن تشابهها الخطير للاحداث الاخيرة لم يُقيم ، او لم يُقَيِّم تماماً ، لحين كونها جاهزة للتمثيل ـ في النقطة التي تساءل فيها شكسبير وزملاؤه فيما اذا كانوا قد يُسيئون ، عدّوها حكمةً ألاّ يُباشِروا .

في الحقيقة ، حالما تُدرَك احتمالية تلميح كهذا ، تقترح تشابهات ايسيكس نفسها اكثر فاكثر . لم « يعبس » الايرل فقط قبل التمرد ؛ فقد تظاهر بالمرض اكثر من مرة حينما أُستُدعيَ الى البلاط . كتب المبعوث الفرنسي في تقريره في ١٥٩٧ : « بناءً على التقرير كان يتظاهر بالمرض ، ولم تكن له حظوة عند الملكة منذ عودته من رحلته » ؛ ووصف مراقبٌ من بروكز ، ايضا ، معضلة ايسيكس في شباط ١٦٠١ : « حين استدعائه ادعى المرض : مع ذلك فهم يُصِرّون على حضوره شخصياً . . . . كونه مُدرِكاً تماماً ان المؤامرة كانت معروفة ، ووافق على ان يذعن اذا ضُمِنَت سلامته . »[11] ما كان ادعاءً شفافٌ بالمرض كذلك ليكون ذريعةً سياسية شائعة . ولكن في المسرحية يُقال أن اشيل « يبدو مريضاً » ويعرف يوليسيس انه رياء (« نحن رأيناه في فتحةِ خيمته . / انه ليس مريضاً » [٧٣/٣/٢ والاسطر التالية]) . يدعوه اكَامنون « مراوغةً » . صدفة سياسيةٌ اخرى هي ان اشيل كانت له اتصالات سرّية مع تروي

(طروادة) ، كما أُتُّهِم ايسيكس بالمراسلة سرياً مع اسبانيا واسكتلنده حول الخلافة الانكليزية[١٢] .

ربما كان بامكان شكسبير ان يحذف هذه الأسطر . ولكن ، ثمة « تلميحات » محتملة اخرى منسوجة في بنية المسرحية نفسها وما كان ممكنا ازالتها بسهولة : مثلاً الاشارات العديدة الى غرور وغطرسة أشيل ، والمحاضرة التي يقرؤها عليه يوليسيس عن الشرف ، وهي ناقلة موضوع مهمة ، تصل الذروة في الجملة المذكِّرة « المثابرة ، سيدي العزيز ، تُبقِي الشرف براقاً . » (كان شعار ايسيكس هو ان اساس الفضيلة الثبات .)[١٣] . اتُّهِم ايسيكس في محاكمته بغروره المتطرِّف ، وهو نفسه قال « عدة مَرات انه لم يجيء الى هنـاك لانقاذ حيـاته ، ولكن للدفـاع عن شرفـة »[١٤] دافع المعجبون عن افعال ايسيكس لان مبعثها كان الشرف ، كما في **شهرة الشرف مسافرة بـانتصار** ؛ او ، **حيـاة وموت المـرحوم الشـريف ايـرل ايسيكس** (١٦٠٤) لآر بريكيت ـ لذلـك فهي صدفـةٌ سيئة اخـرى ان يُتَّهم اشيل وايسيكس المخلصـان لمفهومهما عن الشرف ، بخيانة ذلك المفهوم وبالغرور الخاطيء الرهيب .

بعد ان رأينا أنهّ ما ان تُثار شبهة « تلميح ايسيكس » فان مسـرحية **تـرويلس وكريسيدا** تعطينا اي عذر للعب لعبة التلميح ، يجب ان نلاحظ أنّ كتاباً آخرين إما دمـرّوا عملهم او تركـوه في ١٦٠١ لانهم خشـوا ان عملهم سَيُفَسَّـر بتلميـح الى ايسيكس . دمّر فولك گريفل مسرحيته **انطوني وكليو باتره** ، التي قال عنهـا انها تراجيديا « ملائمة بدرجة مقبولة لان تُفسَّر ، او تُجهدَ لتشخيص الامور المعاصرة : « مشاهدين المثال المشابه ليس شعرياً ، ولكن فعليّاً مُصاغٌ في ايرل ايسيكس المنهزم آنذاك . . . . ان هذا السقوط المفاجيء لعظمةٍ كهذه . . . حرّك الافكـار الثانيـة للمؤلّفين ، لكي يكونوا حذرين (في حالته هـو) . »[١٥] كتب ابراهـام كولف في مايس ١٦٠١ ، وهو حامل شهادة بكالوريوس ادب من اوكسفورد ، الى سيسيل ليشـرح كيف لمحَّ « بسـرّيه » الى سقـوط ايسيكس : « فكرّت ان امـدح فضائـل الايرل ، واشير بسرّيه الى موته تحت غطاء تاريخ سيسيرو . . . . اعترف اني قلت انه قد كان له اعداء سميّت بعضاً منهم بيسو ، كاتا لاين [هكذا] ، وانطوني ، الذين كـانوا اعـداء سيسيرو . ارجـو ان تغفر عن هـذه الاساءة . »[١٦] حتى قبـل تمـرد ايسيكس ، فان اسقف وستر ، واعظاً في البلاط « قدّم عدة عروض ولمحات لصالح [ايسيلس] ، حينما فُهِم من قبل كل المستمعين ، ومن قبل الملكة نفسها ، التي دعته

فوراً ليقدّم تفسيراً لكلامه ، اقسم بصراحة انه لم يكن يُرِد اي معنى « كهذا » .[١٧] عندما نشر صاموئيل دانيال ، في وقت متأخر مثل ١٦٠٥ ، **مأساة فيلوتاس** ، أُستُدعيَ امام المجلس الخاصِ واتهم بالتفكير في مسألة ايسيكس ؛ فاضافا اعتذاراً » الى النسخة المطبوعة ، مدّعياً انه بدأ بكتابة **فيلوتاس** « بحوالي نصف سنة قبل مأساتنا الاخيرةٍ [اي ، مأساة ايسيكس] ، (التي يُشَبَّه بها هذه المسرحية الآن بجهد كبير) » . توقّف في هذه النقطة عن الكتابة ، ثم تابعها بعد عدة سنوات . اشار المسرحيون والواعظون « بسرّية » الى ايسيكس وتورطوا في مشاكل بسبب فعلهم ذلك ، في حين طمُسَ آخرون اعمالهم طالما انها كانت قد تُعتَقَد « بجهل » إنها تشير الى ازمة سياسية كانت السلطات حسّاسة جداً بخصوصها[١٨] . ليست **ترويلس وكريسيدا** حالة منعزلة ، كما كانت ستصبح اذا كانت هي المسرحية الوحيدة المكتوبة من قبل شكسبير لجمهور خاص ؛ على العكس ، انها ملائمة كواحد من النصوص العديدة التي عانت بالنحو نفسه ، لاسباب سياسية ، في هذا الوقت .

اذن ، لماذا بقيت غير ممَثّله وغير مخدَّشة بالأضافر حتى ١٦٠٩ ، سنة الكوارتو ؟ كان احد اول اعمال جيمس الاول عند وصوله الى لندن في ١٦٠٣ إلغاء العار الموضوع على ايسيكس وساوثامبتن . ولكن الرجال الذين خططوا جزئياً لسقوط ايسيكس ، وهم السير روبرت سيسيل واللورد ادميرال ، اصبحوا ذوي نفوذ اكبر ، وسيسيل ، الذي رُفِّع سريعاً الى منصب ايرل لسالسبيري ، كان شديد الحساسية بصورة خاصة لمقالات الشتم والجهار[١٩] . واعتقد ان ذلك يفسّر لماذا رفض « المالكون الكبار » نشر وتمثيل مسرحيةٍ حُيِّيَت في رسالة الكوارتو كتُحفه ؛ كانت في حياة سيسيل خطره جداً .

ستكونون قد لاحظتم ان المناقشة لحد الآن تستفيد ليست بصورة غير كريمة من التخمين . دفاعاً عن النفس ، سأبيّن اني قد حشرت نفسي بتخمين جديد قليل جداً ولكني قد اتّبعت افكار رجال آخرين وقد حاولت أن اربطها بشكل اتم باحداث ١٦٠١ . اود ـ بعد ذلك ـ ان اختبر المناقشة بالسؤال عن كيفية انسجامها مع نظرية اخرى ـ بان مسرحية كامبرج پارنوسوس ، المؤرّخة عادة ١٦٠١ ، تشير الى **بووتياستر** و **ترويلس وكريسيدا** : « **يالِبن جونسن شخصاً مُغيظاً** ، **فقد عرض هوراس معطياً الشعراء حبّةً** ، ولكن صديقنا **شكسبير** قد اعطاه **مُسَهِّلاً جعله يقر بذَنْبه** . » اذا كان شكسبير هجاجونسن في شخص اجاكس في **ترويلس وكريسيدا** ،

كما أوحيَ ، ساخراً بغروره ، و « بامزجته » ، وبمعرفته الواسعة ، وشهيّته النَهمه للمديح[٢٠] ، فان ترويلس وكريسيدا يجب ان تكـون مُثِّلَتْ في كامبـرج . ولكن التعريف الموجود على صفحة العنوان في الكوارتو « كما قُدِّمَت من قبل خدم جلالة الملك في الگلوب » ، أُزيل مباشرةً بعد طبع النص ، وأُضيفت رسالة ، « لديكم هنا مسرحية جديدة ، لم تُبْتَذَل في المسرح ، ولم تُخَدَش ابداً بايادي الافظاظ . » تورّط الناشرون في بعض المشاكل لتعديل الامور ، ولكن يبدو ان مدخلاً ابكراً ومستقلاً في سجل النسّاخين يثبت خطأهم ـ « كتاب ترويلس وكريسيدا كما مُثِّلَتْ من قبل رجال اللورد چامبرلين »[٢١] إن التفسير الاعتيادي هو ان المسرحية يجب ان تكون قد مُثّلت بصورة خاصة ، في البلاط او في واحد من خانات البلاط .

لماذا ليس في كامبرج ؟ إن بعضاً من اقدم معجبي شكسبير الأكثر حماساً كانوا رجال كامبرج (وليم كوڤر ، وفرانسز ميريز ، وجون ويڤـر ، ومؤلفو المسـرحيتين الپارناسيتين) . تثبت وبشكل اكيد تجسيدات كيمب وبيربگ في المسرحية الپارناسية الثالثة في ١٦٠١ لم يكن زملاء شكسبير غرباء ، ربما كانوا زائرين متأخرين ، لذلك فمن الممكن انهم قدموا احدث مسرحية لهم أُسرع لأضيف ، ليس بسبب انها كُتِبَتْ لتمثيل خاص ، ولكن « كتجـربة » قبـل تقديمهـا في الگلوب . (يجب ان يكون شكسبير قد كتب التمهيـد ، الذي يلمّـح الى انتاج مؤخـرّ ليووتيـاستر ، وكـلام الخاتمة ، الذي يَعِدُ بتتمّةٍ هنا خـلال شهرين ـــ « سيتم اعـلان وصيتي هنا » ـــ لتمثيل مقترح في لندن وفي الگلوب) .

هذا يعني ان عكس المسرحية غير المتعّمد لمسألة ايسيكس اتضّح للفرقة اثناء او مباشرة بعد زيارة كامبرج ، ربما كان رجال كامبرج الاذكياء هؤلاء اوّل من لاحظوا هذا وقدّموا شكسبير الى مُتَع « القراءة المتأنيّة » و « النقد التطبيقي » . كـان ايرل ايسيكس رئيساً مشهوراً لجامعة كامبرج من ١٥٩٨ . قبل محاكمة ايسيكس بيومين ، ثمة رسالة موجهة الى مناوئه الرئيس ، السير روبرت سيسيل ، انبأته بان الجامعة قد اختارته هو الآن رئيساً لها ، وهذا يُظهر ان الجامعة يجب ان تكون قد تابعت النزاع بين هذين الشخصين الرئيسين ، وكلاهما رجال كامبرج ، باهتمام خاصٍ[٢٢] .

دعنا نتحول الى النوع الأدبي للمسرحية . ارى انها في مرحلةٍ ما قد خُطّطت لان تكون تراجيديا . ما هو الدليل ؟ في مسرحيات اخرى ، قبل موت البطل التراجيدي مباشرةً ، يجعلها شكسبير تقريباً وسيلة قياسية بانه يتلقّى تحذيراً او يصبح له هاجسٌ بان النهاية قريبة ـ وسيلةً تؤشرّ الموت الوشيك لهكتور وترويلس في مسرحيتنا . اني

افكر في حلم ريتشارد الثالث امام بوسوورث ، شبح قيصر الذي يأتي الى بروتس « لاخبرك بانك ستراني في فيليبي » (٢٨١/٣/٤) ، وقول هاملت « انك لاتفكرّ كيف أن كل شيء سيءٌ هنا حول قلبي » (٢٠٤/٢/٥) ، لذكر ثلاثة امثلة فقط يُحذِّر هكتور من قبل پريام في **ترويلس ٣/٥** .

زوجتك حلمت ؛ امك رأت رؤىً ؛
كاساندرا تتنبأ ، وأنا نفسي
مثل نبيٍّ جذلانٍ فجأةً
لاخبرك بان هذا اليوم مشؤوم .

بنحو قابلٍ للتنبوء ، بعد هذه التحذيرات الكثيرة ، يجب ان يموت هكتور . يُحذَّر ترويلس ايضاً في هذا المشهد نفسه بشكل متكرّر ألاّ يقاتل : « لاتجرّب ادغال الحرب بعد » ؛ « إنزع سلاحك ، إذهب » ؛ « ترويلس ، لااريدك ان تقاتل اليوم » . فيما بعد قليلاً ، في ساحة المعركة ، قبل أن يُحاصَر هكتور من قبل ميرميدونس ويُقتَل من قبل اشيل (الذي هو فعلاً كما قَتل اشيل ترويلس في مصدر شكسبير) يتعجّب ترويلس ، تقريباً مثل هملت ،

ايها القدر ، اسمع ما اقول :
انا لاأُبالي على الرغم من انك ستُنهي حياتي اليوم .

هذه بحد ذاتها اشارات ايحائية ، تحذّر الجمهور ممّا يجب ان يَتوقّعه . ويؤكّد هذا الدليل بتشوش نصيٍّ في الفوليو . يتبرّأ ترويلس هنا من پاندر مرتين ، تقريباً بكلماتٍ متطابقة ـ في المشهد الاخير ، وايضاً في نهاية الفصل الخامس ، المشهد الثالث .

(أ) پاندر : ولكن أَتَسمع ؟ أتسمع ؟
ترويلس : من الآن ايها الخادم السمسار ، الخزي والعار
يتبعان حياتك ، ويعيشان الى الأبد مع اسمك .

(٥/١٠ ، ف)

كما لاحظ آخرون ، هذه الاسطر ملائمة اكثر في المشهد الثالث ، مشهد القصر اكثر من المشهد العاشر ، مشهد المعركة ، طالما ان پاندر لايظهر في اي مكان آخر في ساحة المعركة او يتقلّد اسلحة . لذلك فيبدو ان هذه الابيات كُتبت اولاً للفصل الخامس المشهد الثالث ، وهو الفرصة الاخيرة لترويلس ليتبرّأ من پاندر ،

اذا كان يجب ان يموت ترويلس في المعركة ؛ بعد ذلك ، حينما تقرَّر عدم قتل ترويلس ، نُقَلت الابيات الى المشهد العاشر ، وبهذا فُتِح منفذٌ لپاندر و « خاتمته » ، حيث وُعِدَ بتتمّة .

اخوتي واخواتي ذوو مهنة مسك الابواب ،
سيتم اعلان وصيتي هنا خلال شهرين من الآن تقريباً .

هذه مشهّية تقريباً مثل تلك التي تقدَّم في نهاية هنري الرابع ، ج٢ : « اذا لم تكونوا متخُمين باللحم المسمَّن ، فان مؤلفنا المتواضع سيستمر على القصة مع وجود السيرجون فيها » (وعدٌ آخر لتتمّة لم يمكن الايفاء به ، يُعتَقَد ، خوفاً من الأساءة) . نحن نعلم من مذكرات هينسلو انه كان يمكن كتابة المسرحيات في ستة الى ثمانية اسابيع ، لذلك كانت عبارة « شهرين من الآن تقريباً » . تُفهَم بسهولة .

دعنا نلتفت الى ارتباك نصيٍّ ثانٍ في الفوليو . عندما يصف يوليسيس ترويلس في الفصل الرابع ، يكررّ الفوليو « يدعونه ترويلس » :

(ب) يوليسيس : الأبن الأصغر لپرايم ؛
فارسٌ حقيقيٌ ؛ يدعونه ترويلس ؛
ليس الى الآن ناضجاً ، ولكن لايُجارى ، صلب البنية ، . . .
يدعونه ترويلس ؛ ويبنون عليه ،
أملاً ثانياً ، وطيد البنيان كهكتور .

(٤/٥/٩٦ والابيات التالية)

منذ البداية « يدعونه ترويلس » ذات وزن اضافي ، تُوصَف هذه الكلمات احياناً « كفكرة اوليّة » نُبِذَت من قبل شكسبير ولكنها لم تُحذف بشكل ملائم ، ولذلك طُبِعت عن طريق الخطأ[٢٣] . ما يعجز هذا الهامش النصيّ عن توضيحه هو لماذا يجب ان تُعطى صورةٌ شخصيةٌ بهذا التفصيل ، قرب نهاية المسرحية ، حينما لايحتاج ترويلس الى تقديم اكثر ، في حين انها مسألة مألوفة بنحو كاف حينما تظهر الشخصية لأوّل مرة . الجواب ، ارى ، هو ان الأحد عشر بيتاً بين « يدعونه ترويلس » المكررّة كانت اقحاماً متأخراً ، اضيفت لتشير الى الأمام نحو التتمةّ ، حيث يبرز ترويلس محارباً اكثر منه عاشقاً . اي ان شكسبير ، كونه جعل ترويلس يعلن عند دخوله لاول مرة بانه لاحماس له للحرب ، وكونه جعله مضَلَّلاً كمقاتل بهكتور ، يخبرنا الآن كيف انه سيطوّر القصة بعد موت هكتور ، ببطل رجوليّ كهكتور ، ولكن اكثر خطورةً » .

مشيراً الى امام . يبدو هذا الاقحام متعاصراً مع تبرؤ ترويلس الثاني من پاندر ، وهذان تعديلان أجريا بصورة خاصة تهيئةً لتتمّة .

ناقشت ان هناك اثباتاً نصيّاً وآخراً ان **ترويلس وكريسيدا** كانت مخططّة لان تنتهي بموت ترويلس ، خطةٌ تم التخلي عنها عندما أكملت المسرحية تقريباً ، حيث تقرّرَ الابقاء على ترويلس حيّاً للتتمّة . (قارن هذه بمناقشة هارولد جنكنس القائلة ان **هنري الرابع** ، مفهومةً كمسرحية ذات خمسة فصول ، كانت مخطّطة لان تنتهي بموت الملك ، خطةٌ اخرى أُهملَت عندما أُكمِلَتْ المسرحيـة تقريبـاً ، ممهّداً الطريق بذلك لتتمّة) [٢٤] . أَسمعُ شخصاً يقول ، ما أغـربها من تـراجيديـا فيها مشاهد عديدة من الثرثرة الكوميديّة البطيئـة ـ اين التبصر التـراجيدي ؟ التـركيز التراجيدي ؟ قارن المسرحية بمسرحية **لير** او **مكبث** وتبدو الفكرة انها يمكن ان تكون قد قُصِدَتْ لتكون تراجيـديا طـائِشةً بعض الشيء . من نـاحية اخـرى ، قارنها بمسرحية **انطوني وكليوباترا** . وهناك اوجه تشابه مُلفِته للنظر . تؤكدٌ كلتا المسرحيتين تـاكيداً مـدهشاً عـلى الكوميـديا ، وخـاصة الفصـل الافتتاحي ؛ تنقسم كلتـاهما بالتساوي على قصةٍ سياسية وقصة حب ؛ تجعل كلتاهما قصة الحب علاقة انثىً لعوب وذكر مفتون ومخدوع . (أأمل أن لايقول احد « تلك هي الحال دائماً » ؛ انها يمكن ان تكون مختلفة في شكسبـير) . هناك تحـوّل مفهوم ، في كلتـا المسرحيتـين ، في الاسلوب نحو الضرورة التراجيديّة في الفصلين الثالث والرابع . ان المسـرحيتين متشابهتان لدرجة أن **انطوني وكليوباترا** ، « مسرحية رومانية » ، اذا امكن قبولها نسخةً من تراجيديا ، كذلك يمكن ان تبدو **ترويلس وكريسيدا** ، وكأنها ، تختتم بموت ترويلس .

في هذه النقطة عـليّ ان احذركم بـان البحث الأخير لكـاري تيلر في **دراسات شكسبير** يناقش ان كل خبراء نصف القرن الأخير قد فهموا علاقة نصيّ **ترويلس وكريسيدا** بشكـل خاطيء . قبـل العالمَ اخيـراً الفكرة انـه كانت هنـاك نسختان للمؤلف ، الاوراق المسوّدة (التي وصلت الى الطبع في الفوليـو) ونسخة مبيضّـة (والتي اصبحت الكوارتو) ؛ ويجيء مسرعاً محققٌ شاب حاد البصـر يؤكدّ انـه ، نعم ، لدينا تنقيحات من قبل المؤلف في المسرحية ، ولكن نسخة الكوارتو هي التي تنقل الاوراق المسوّدة ، في حين ان نسخة الفوليو معتمدة على النص المتأخرّ ، النص المُعَدُّ للمسرح ، اذا كان هذا صحيحاً فان فرضية كاري تيلر تتطلّب منا ان نفترض

ان وداع ترويلس لپاندر كان مقصوداً للمشهد ٣ من الفصل ٥ ، وليس المشهد ١٠ ، وربما كان يتم التخلصّ من خاتمة پاندر ـ وكان ينجم عن ذلك إهمال فكرة التتمةّ قبل ان تتخلّى الفرقة عن فكرة تمثيل المسرحية . يبقى هذا إحتمالاً ، واذا كان صحيحاً فأنه سيُخطيء بعض استدلالاتي من النص ، في حين يؤكد وجهة نظري العامة في أن شكسبير تلاعب بنهاية المسرحية .

ولكن من الافضل لي ان اقول حالاً بان للفرضية الجديدة نقاط ضعفها : انها تفترض أن المقاطع الموجودة في الفوليو فقط كانت افكاراً تلويّة شكسبيريّة ، ارجح من كونها « محاولات اولى » او « بدايات خاطئة » (كما اُفتُرضت ذات مرة) . برأيي ، ان فيها القليل المشترك مع التنقيحات والافكار التلويّة لشكسبير في مسرحيات اخرى ، وعلى الرغم من النقد القاسي للدكتور تيلر ، فهي تشبه بداياته الخاطئة في اماكن اخرى ، كما يرى گريكك وآليس ووكر وآخرون . إن النوعية النصّية لهذه المقاطع حيوّيةٌ هنا ، وأرى ، انها تستحق اهتمامنا الدقيق . إن مثالاً ثالثاً يتبع (الكلمات المؤشّرة بخطوط محذوفة من الكوارتو) .

(ج) رجلٌ صفيٌّ (٣٥٠)
من فضائلنا ، لكنه اذا اخفق
فاي قلب منّا سيستطيع ان يستقبل الطرف المنتصر
لينتزع رفاقه السمعة الجيدة لانفسهم ،
إن الاطراف ادوات المحارب ،
وهي لاتقل شأناً عن السيوف والرماح (٣٥٥)
التي توجهها الاطراف .
يوليسيس : اعذر كلامي
اذن فهي مقضيّة ، اشيل لايلاقي هكتور :
دعنا (مثل التجاّر) نُظهر اردأ بضائعنا ،
ونعتقد بانها ربما ستباع : اذا لا ، (٣٦٠)
فان رونق الجيدّة منها التي لم يُظهَر للآن ،
سيَظهر بشكل افضل . لاتذعن .

(١/٣/٣٥ والابيات التالية / ف
رجلٌ مقطرٌ
من فضائلنا ، الذي يخفق

اي قلب يستلم من الآن جزءاً منتصراً ،
ليسرقوا سمعةً جيدة لانفسهم (٣٥٣)
يوليسيس : تقدّمُ عذراً لكلامي ؟ لذا فهي مقضّية

(٣٥٦ - ٣٥٧)

اشيل لايلاقي هكتور دعنا مثل تجّار
نُظهِر بضاعتنا الرديئة اولاً ، ونعتقد بأنها ربما ستُباع ؛
اذا لا ، فان رونق الجيّدة منها سيتفوّق ،
باظهار الرديئة اولاً : لاتذعن . (٣٦٠)

(ك)

تقول اليس ووكر عن هذا المقطع ان السطرين والنصف المحذوفة من الكوارتو « أساسّية للمناقشة » .[٢٥] ذلك يجلعها اقل احتمالاً لان تكون فكرةً تلويّة : إنها بالتأكيد لاتجعل المناقشة مفهومةُ مباشرةً ، كما قد يتوقّع احد اذا بدت اية اضافة ضرورية ؛ او بكلام آخر ، انها تفتقد الوضوح الذي هو صفة مميّزة لاقحامات شكسبير في مسرحيات اخرى . اذا أُخذت لوحدها ، بدون اكتراث بنظريات الشخص العامّة حول النصّين ، فان هذا المقطع الموجود في « الفوليو فقط » يُفِسَّر بافضل نحو كجزء من التأليف الاصلي ، حُذف من الكوارتو لانه كان مبهماً جداً ، مع بعض التعديلات (وأراها تحسينات مؤكدّة) في الكوارتو على الأشعار الآتية :

(د)

دعه يُسّر الاثنين
(انت العظيم وانت الحكيم) سماع يوليسيس يتكلم
اگاممنون : **تكلمّ امير ايثاكا ، ودعه يكون واضحاً :**
انك لاتقول شيئاً بدون معنى : نحن نعلم انه
عندما يفتح ثيريسيتس فمه الشريّر ،
اننا سوف لانسمع موسيقى ، او حكمةً ، او وحياً .
يوليسيس : لاتزال طروادة تحت .

(٦٩/٣/١ والابيات التالية / ف)

يطلب يوليسيس في هذا المقطع الرابع إذناً بالكلام ، لذا فإن جواب اگا ممنون

مبنيٌ في منطق الموقف ومحتملٌ اكثر انه قد كان هناك من البداية اكثر من ان تكون فكرةً تلويّة . ولكن الجواب (مثال هـ) طنانٌ الى درجة أن حذفه لايضر المسرحية باي شكل من الاشكال ؛ من جهةٍ ثانية ، فانه كفكرة تلويّةٍ ضعيفة بشكل غير متميّز .

(هـ) اگاممنون : ايها الجديرُ بالاسلحة : مَرحباً بك من قبل شخصٍ يودّ لو انه تخلّص من عدوٍ مثلك . . .

ولكن ذلك ليس ترحيباً : إفهم بوضوح اكبر (١٦٥)
مامضى ، وما سياتي ، مكسوٌ بقشرة ،
وبالحطام اللاشكلي للنسيان :
ولكن في هذه اللحظة الحالية ، الايمان والصدق ،
المصفّين بنقاء من كل تحامل أجوف منحرف : (١٧٠)
يقدّمان ، بالأمانة الاكثر قدسيّةً ،
ومن اعماق القلب ، ترحيباً لك ياهكتور العظيم .

(٤/٥/١٦٣ والابيات التالية ف)

يعطي الكوارتو والفوليو ، في هذه الحالة ، معنىً جيداً ، وان الابيات الستة ، مأخوذةً موضعياً ، يمكن ان تكون إمّا اضافة متأخرة او جزءاً من النص الاصلي حُذِفَ فيما بعد . ومع ذلك إنه لملائم ان الابيات الستة تكرّر افكاراً معبراً عنها بشكل اتم في ٣/٣/١٤٤ والابيات التالية ، أي ، ان اللحظة الحالية تُهم اكثر من الافعال السابقة ، ان النسيان يصنع قشوراً او فضلات من الأفعال السابقة ، ان الايمان ، الصدق ، الامانة (مثل الشرف) تعيش في الحاضر . ارى انه اكثر احتمالاً ان تكراراً يمكن ان يحدث في الانفعال لكتابة المسوّدة الاولى اكثر من حدوثه في الطور المتأخر الاكثر تروّياً حينما يحاول المؤلف ان يحسّن نصه .

(و) ان الشباب الاغريقي مليء بالسجيّة ،
حبهُم مكوَّنٌ جيّداً ، بهبةٍ من الطبيعة ،
يتصّدع ويتضخمّ اكثر بالفنون والتمرين .

(٤/٤/٧٥ والابيات التالية / ف)

يوحي البيت ٧٦ الى حبٍّ صادق سواءً اذا صُحّح الى (they 're loving) (انهم محبّون) ام لا ، في حين يتهّم البيت ٧٧ الاغريق بالحب المتصنع ، لذا فان حذف البيت ٧٦ ضروري . يصعب تفسير مدٌّ (flawing) (يتصـدّع) سوى كحذف آخر طُبعَ خطأً .

(ز) وكأنهم مدٌّ قادم ، يندفعون كلهم ،
ويتركونك في الاخير :
او كحصان شجاع ساقط في الجولة الاولى ،
ترقد هناك لتصبح معبراً للمتأخر ، شبه
مُداسٍ مسحوقٍ : ثم ما يفعلونه في الوقت
الحاضر ، . . . .

(١٥٩/٣/٣ والابيات التالية / ف)

إن ابيات المثال (ز) الموجودة في الفوليو فقط جيدّة ، هذه المرة ، الى درجة اننا يجب ان ننظر بدقة اكبر الى احتمال كونها مضافةً فيما بعد . اعتقدت آليس ووكر بانه من « المحتمل جداً » انها « كان يُقصَد الغاؤها » لأنها تُخِلّ بالوزن وهي « نوعاً ما غير ملائمة للفكرة الرئيسية .»[٢٦] تُخلُّ ابيات « الفوليو فقط » ، كما هي مطبوعةٌ دائماً ، بالوزن عندما تبدأ وتنتهي ، والتي هي مسألة منعَمة بالشك ، ولكن يمكننا طبعها كالآتي :

ويتركونك في الاخير ؛ او مثل حصان شجاع
ساقط في الصف الاول ، تُمدَّد هناك لِتُدفَع الى
المؤخرّة المُذلةّ ، مُداساً ومسحوقاً .
ثم ما يفعلونه في الوقت الحاضر ،

معطيةً ايّانا بيتاً واحدا فقط مختل الوزن ، ذلك يجعله اكثر قبولاً كإقحام متأخرّ ، اذا لم تكن هذه الابيات تكررّ ، مرة اخرى ، افكاراً وصوراً شعرية مُستخدمة حالياً في المسرحية ، في هذه الحالة قبل ستة وثلاثين بيتاً فقط . لقد اشار يوليسيس الى اجاكس هكذا :

ياللسماء ما هذا الرجل هناك ؟ حصانٌ بعينه
له مالايعرفه ، ياللَطبيعة ، ما هذه الاشياء هناك
دنيئة جداً في الاعتبار ، وعزيزة في الاستعمال .
ما هذه الاشياء ثانيةً عزيزةً في التقدير جداً
وفقيرةً في القيمة .

يقارن يوليسيس في كلا المقطعين بطلاً مُفترَضاً بحصان ، وفي الاثنين ، هؤلاء الذين « دنيئون » (اي مُحتَقرون) يُبيِّنون ذوو فوائد تجعلهم « يبزّون » اولئك الذين كانوا ذات مرةٍ مقدَّرين . ارى ان هذا يوحي الى ان « حصان شجاع ساقط في

الصف الاول » يعود الى المسوّدة الاولى ــ وهي ابياتٌ حُذِفَتْ حالما كُتِبَتْ او حينما لوحظ التكرار .

ان اكثر المقاطع الموجودة في « الفوليو فقط » التي تمت مناقشتها لحد الآن غير مؤثّرة اسلوبياً او تكرر افكاراً موجودة في اماكن اخرى في المسرحية ؛ تدعم الاستمرارية الموضعية وكذلك الوزن وجهة النظر الاقدم القائلة ان هذه المقاطع هي « محاولات اولى » . انه محتمل طبعاً ، انه عندما يراجع مؤلف نصاً بنحو متقطّع خلال نسخة اياه « فقد يكون النص المنسوخ محتوياً على مقاطع « رديئة عرضية ، بضمنها افكار اوليّة مُهمَلة فيما بعد » بل وحتى اختلال وزني جديد(٢٧) ومع ذلك ، فانه سيكون مدهشاً اذا كان كاتب محقٌ في تنقيحاته بنحوٍ غريزي كما يثبت شكسبير كونه في المقاطع المعادة كتابتها في **روميو وجوليت** ، **وضَنى الحب الضائع** ، **وحلم منتصف ليلة صيف** (وارى في الحوار المضاف في **عطيل**) ان يكون قد جعل نصّه في تنقيح **ترويلس** أسوأ بدل تحسينه بذكاء .

لكي لانظل نحوم حول الموضوع ، افضلّ وجهة النظر الاسبق القائلة ان نص الفوليو مستمدٌّ من الاوراق المسوّدة (او من نسخة طبق الاصل من الاوراق المسوّدة) والكوارتو من نسخة شكسبير المبيضّة . تشير الكلمات والعبارات المتكرّرة الباقية في الفوليو ، والمختفية من الكوارتو ، الى النتيجة نفسها . لاحظ گريگك ان نص الكوارتو يتخلصّ من التكرار في ١٨٧/٥/٥ . الفوليو يُقرَأْ :

(ح) ولقد رأيتك

عنيفاً كپريسيوس ، توخز جوادك الفيريگيان

ورأيتك مستهزءاً بالخسارة والاخضاع .

يستبدل هنا نص الكوارتو « محتقراً العديد » . يفعل نص الكوارتو شيئاً مشابهاً في المثال ج اعلاه مغيراً « ان رونق الجيّدة منها التي لم تُظهَر للآن / سيظهر بشكل افضل » الموجودة في الفوليو الى « ان رونق الجيّدة منها سيتفوّق / بإظهار الرديئة اولاً ؛ لذلك يتجنبّ نص الكوارتو ايضاً الحشو بتغيير .

(ط) يُصححٍّ المواضع الرديئة لكواكب الشر

الى « يُصحِّح تأثير الكواكب الشريرة » .

(١/٣/٩٢ ف)

تبدو الرغبة في إزالة التكرار ، كما قلت ، سبباً ايضاً في حذف ترحيب اگا ممنون

بهكتور (هـ) ، والحصان الشجاع الساقط في الصف الاول » (ز) . فضلاً عن ذلك ، فان الشخص الذي حرّك وداع ترويلس لپاندر (أ) والذي حذف « يدعونه ترويلس » (ب) ايضاً يعطينا الغازاً نصيّه تتضمن التكرار . اذا قبلنا الفرضية القائلة ان نص الفوليو ينقل نسخة المؤلف المتأخرة ، فعلينا بالنتيجة ان نوضحّ الحقيقة المُربكة وهي ان شكسبير أفسد نصّه المنقحَّ في ست حالات منفصلة على الأقل (ب ، ج ، هـ ، ز ، ح ، ط) بتقديمه تكرارات غير محظوظة . كان يمكن ان يحدث هذا مرة او مرتين ، ولكن لو اخذنا بنظر الاعتبار كم من المقاطع (كشيء مختلف عن كلمات منفردة) غُيرِّتْ في هذين النصيّن ، فان هذه الفرضية تجعل شكسبير منقّحاً لامبالياً (مُهمِلاً) بصورة شاذة ، مقارنةً بكونه شديد التدقيق في مسرحيات اخرى . ومن جهة ثانية ، ستعني الفرضية البديلة القائلة ان الكوارتو يمثل النسخة المتأخرّة ، تعني ان شكسبير لاحظ وأزال التكرارات في هذه المقاطع الستة ـــ كما يفعل المؤلفون غالباً .

يجب في هذه النقطة ان احذِّركم بانه على الرغم من ان نص الكوارتو يتخلصّ باتقان من هذا التكرار الكثير ، والذي هو باقٍ في الفوليو ، هناك مقطع حيث يقدم الكوارتو بالفعل تكراراً .

(ي) حيث راحة هكتور ، وسخاؤكم سوف
يتزامنان ، توسلوّا اليه انفرادياً
ليذوق سخاءكم ، دعوا الابواق تُنفَخ .
(٤/٥/٢٧٣ والابيات التالية / ك ؛ اقرعوا الدفوف بشدّة / ف)

على الرغم من تكرار (bounties)1 (سخاء) الموجودة قبل بيتين ، يجب ان تكون « ليذوق سخاءكم » بقلم شكسبير ، طالما أن الكلمات تتكرر في **تيمون الأثيني** (« ذق سخاء اللورد تيمون » ١/١/٢٧٦) . كيف يكون تكرار الكوارتو هذا ملائماً لتفسيرنا العام للنصوص ؟

اوافق السير وولتر گريگ في الرأي ان نسخة الكوارتو هي نسخة المؤلف المبيّضة ، ولكنها مكتوبة ، محتملاً ، بسرعة هائلة ، والذي قد يفسِّر استبدالاً عَرَضياً يتضمن تكراراً كما في « ليذوق سخاءكم » . مع ذلك ، فانه اكثر احتمالاً ، أن « ليذوق سخاءكم » كانت هي القراءة الاصلية وأن « اقرعوا الدفوف بشدّة في الفوليو هي انموذجٌ سابع لتكرار حُذِف . واوافق گريگ ايضاً في الرأي ان نسخة

الفوليو تنشأ (وان لم تكن بنحو مباشر ، بل من خلال تداخل نسخة مكتوبة بسرعة)[٢٨] من الاوراق المسوَّدة التي نُقحت للمسرح ، مع العديد من الارشادات المسرحية المضافة ؛ وأفترض ان شكسبير ساعد عندما عُمِلَ هذا وفي هذه النقطة غيرَّ « ليذوق سخاءكم » الى « اقرعوا الدفوف بشدّة » .

ولكن الآن سيُسأَل ، هل هناك اي دليل على ان شكسبير قَلِقَ بخصوص عيوب صغيرة كهذه وازال تكراراً كهذا في مكان آخر ؟ شيئان يجب ان يُقالا كجواب : اولهما ، تحتوي المسرحيات الاخرى ذات النصينّ على الظاهرة نفسها (بالتحديد ، تكرار في نصٍ واستبدال للكلمة المكررّة في الآخر) . ولكن المحققين ، قبل أن يُفهمَ أن تنفيح شكسبير لمسرحياته يجب أن تؤخذ مأخذ الجد ، قد افترضوا دائماً ان هذه التكرارات هي افسادات نصيّة[٢٩] . وثانيهما ، اذا لم يتخلص شكسبير نفسه من التكرارات السبعة في **ترويلس وكريسيدا** ، مَن الذي عمله ؟ من كان لِيهتم ؟ لا اكاد اصدّق ان الملقنين وماسكي الدفاتر (المحاسبين) تلاعبوا بالنص لاسباب ادبية ثانوية كهذه ؛ ونحن لانستطيع ان نلوم الناسخين او المنضدّين ، على الرغم من انهم يُدخلون تكرارات لا واعية في نصوص اخرى ، لان بعض تكرارات **ترويلس وكريسيدا** متباعدة جداً ، وبعضها الآخر تتضمن حذف مقاطع يمكن ان يعزى الى المؤلف فقط . ان الشخص الوحيد الذي كان لِيهَتم هو المؤلّف . نحن نعلم من مخطوطات ادبية اخرى ان عدة مؤلفين يستمرون بالقلق على نصوصهم ، وهناك ، كما يبينّ السيروولتر گريگ بتفصيل اكثر ، اسباب قوية للاعتقاد بان شكسبير نقحّ **ترويلس وكريسيدا** . مَن آخر غير المؤلف يمكن ان يكون قد غيرّ الكلمة (inclineable) (ميّال) الى (attributive) (عزوي) (٢/٢/٥٨) سواءً بوعي ام لا ؟ ان من الصعب مقاومة الاستنتاج ان تبديلات اخرى ، وخاصة تلك التي تحسِّن النوعية الادبية للمسرحية ، يجب ان تُعزى الى شكسبير ايضاً .

اذا كنتُ مُحقّاً بخصوصِ تاريخ كتابة المسرحية وتأريخها المسرحي المبكرّ ، فقد نستطيع ان نلخصّ كما يأتي . كُتِبَتْ **ترويلس وكريسيدا** في الاشهر الاولى من ١٦٠١ ومُثِّلَتْ بصورة خاصة ، ربما في كامبرج . وهي لم تُمثلٍ علنياً لانه لوحظ عكس المسرحية غير المتعمّد لقصة ايسيكس ، على الرغم من أن شكسبير قد غيرّ خططه حين كتابته الفصل الخامس وكان متهيّأً لكتابة تكملة . ومع ذلك ، كانت مسرحية جديدة لشكسبير بحلول ١٦٠١ ستكون حدثاً مُنتَظَراً ؛ بتشوّق ؛ سمع احد معجبيه ذوي النفوذ قبل انتاجها واراد قراءتها . لذلك فان شكسبير كتب نسخة مبيَّضة ،

وهي النصٍ الذي طُبع نص الكوارتو نقلاً عنه فيما بعد ، وواجه بعض الصعاب معه ، مُزيلاً التكرارات اللفظية ـ وهي ما تمر في المسرح دون أن تُلاحَظ ، إلاّ أنهّا تصدم قارئاً مُقيِّماً على انها لامبالاة ـ وربما غيرّ الكلمات والعبارات التي كانت مشكلة في وقتها (currente calamo) . إستنسخ شكسبير من اوراقه المسوّدة ، من النص الذي وصل الطبع فيما بعد في الفوليو ، عنٍ طريق نسخة مكتوبة بسرعة ، ونُقحِّت هذه الاوراق المسوّدة للانتاج الخاص مباشرةً بعد ذلك . ساعد شكسبير عندما نوقش الاخراج المسرحي ، واُضيفت الارشادات المسرحية الى الاوراق المسوَّدة ، وربما قد غيرَّ بعض القراءات في هذا النص في هذا الوقت .

تبقى كيفية وصول نسخة الكوارتو بالضبط الى بونيان ووالي بعد ثمان سنوات لغزاً ؛ ومع ذلك فقد يكون مهماً انه في السنة نفسها التي نُشِرَت فيها نسخة خاصة من **ترويلس وكريسيدا** ، وصلت مخطوطة شكسبيرية اخرى الى الطبع ، على افتراض انها ايضاً من مجموعة خاصة وضد رغبات المؤلف ايضاً . احتوت **السونيتات** (١٦٠٩) على اهداء مُبهَم كالرسالة المضافة الى الاصدار الثاني من **ترويلس وكريسيدا** . هناك ، في كلتا الحالتين ، اعترافٌ غير مباشر بأنّ لشخصٍ نصف مُعَرَّفٍ الحق في النص ــ دبليو ، إچ ، المسبّب الوحيد **للسونيتات** ، و « المالكين الكبار » للمسرحية ـ . ويمكن أن النصينّ ، فضلاً عن كونهما مطبوعين من قبل الطبّاع نفسه ، وهو جي ايلد ، نُسِخا سابقاً للمالك نفسه . لم يُهَيّء شكسبير ، بقدر مانعلم ، عدة نسخ خاصة . من ناحية اخرى ، نحن ندرك انه كان راغباً في اظهار نفسه لصديق **السونتيات** . وألم يكن هذا الصديق واحداً من المعاصرين القلّة الذين ، قبل نشر **السونيتات** ، كانوا سيكونون قادرين على الاستمتاع باثارة خاصة في المسرحية ــ بالتحديد ، ان الصورة الساخرة لكريسيدا كانت مُلْهَمَة جزئياً بالسيدة السمراء ؟[٣٠]

منطق نقد النص وطريق العبقرية نسخة كين ـ دونالدسن من بييرز بلاومن في المتطور التأريخي

لي باترسن

من الافكار المنهجية العديدة التي قُدِّمت خلال تاريخ نقد النص ، وربما الأقدم هي التمييز بين الدليل الداخلي والخارجي . فعلى الدليل الخارجي أن يهتم بالمخطوطات التي تحدث فيها قراءة معيّنة ومدى تكرار براهينها ؛ الدليل الداخلي هو نوعية القراءة بالنسبة الى اشكالها المختلفة . إن النوع الاول من الدليل وثائقيٌّ ؛ انه موجود كمخطوطات (او طبعات) يجب ان تُؤرَّخ ، تُحسَب ، وتُقَيمَّ . اما النوع الثاني من الاثبات فهو حُكمِيٌّ (ظاهرياً) ، انه يوجد كتمييز يجب أن يُجرى بمهارة المحققّ . يُعَدُّ النوع الاول من الاثبات غالباً موثوقاً ، خاصةً عندما يكون غائباً ، كما في حالة صرف النظر المألوفة « هذا التصحيح بدون وزن » .[1] ويُعَد النوع الثاني غالباً غير جدير بالثقة ، وخاصةً عندما يكون موجوداً ، كما في حالة النقد المألوف بنحو متساوٍ بان محققاً « كونه اهمل اثبات الشواهد ، . . . يترك الاحكام النصيّة الى نزوات الممارس الفردي . »[2] باختصار ، يُرى أن اي منهج مبني على الدليل الخارجي انه موضوعيٌ عادةً ، والمبني على الدليل الداخلي ، ذاتي . لقد كان التمييز معنا في النظرية طالما ان الانسانيينّ قد عرّفوا نوعين من emendatio (التصحيح) ، واحد ope in genii (قوة الذكاء) والآخر ope codicum (قوة المفردة) ، وفي التطبيق منذ ان نُقِلَتْ الوثائق لأول مرة ؛ ويمكن ان يُكتَب تاريخ نقد النص ، وهو عادةً يُكتَب ، بناءً على التحالفات المتغيرّة بين الطريقتين . يبدو اننا كلنا ارسطوطاليون او افلاطونيوّن ، محافظون او ليبراليوّن ، تاريخيوّن او نصيوّن . لذلك يظهر أن كون هذا تمييزاً يحتاجه نقد النص بوضوح ـ الموضوع قابل للوصف بصعوبة بدونه ـ فانه ايضاً مصدر اكثر المسائل التي تقسمّ النقاد . ربما يكون هذا بسبب ان التمييز نفسه

لي دبليو باترسن استاذ الادب الانكليزي المشارك في جامعة جونز هوبكنز .

نادرا ما كان هدف اهتمام دائم ، ببساطة لان المشاكل تظهر ، ليست بسبب اجراء التمييز ، وانما بعد وجود التمييز هناك[٣] .

يوفرّ مطبوعٌ مؤخرّ فرصةً مثالية لبحث هذه المسألة الاساسية : طبعة اثلون يريس في ١٩٧٥ للنص ب من **پيير ز پلاومن** للانگلند ، المحققة من قبل جورج كينَ وأي تالبوت دونالدسن . بغض النظر عن الاهمية المطلقة لانجازها ، فان طبعة كين ـ دونالدسن جديرة بالذكر لاعادة تفكيرها بالاسئلة المحيطة ، ليست فقط بهذا العمل ، ولكن بنقد النص نفسه . فضلاً عن ذلك ، يتبنّى المحققان موقفا شُخِّصَتْ من قبل منقّح كـ « ذاتية مكوَّنة بعمق » ، وصفٌ ـ محتملاً ـ لايتخاصمان معه[٤] . يُشدّدان في كل مناسبة من مقدّمتهما البالغة ٢٠٠ صفحة على افضلية الدليل الداخلي على الدليل الخارجي ، وهو نهجٌ قاد معلّقاً آخر اقل ودّياً ، الى وصف طريقتهم كـ « اختيار تحقيقي حر » والطبعة ككل كـ « راديكالية اذا لم تكن ثورية »[٥] . في الحقيقة ، ان ما تقدّمه الطبعة هو اعادة صياغة لمسألة الدليل كلها ، مع نتائج تُبينَ كيف ان مصطلحات مثل « ذاتي » و « موضوعي » هي مضلِّلة بشكل عميق . ولكن هذا استنتاجٌ لايجعله حتى المحقِّقان واضحاً ولتقييم قوّته ثمة نوعان من العرض ضروريّان . الاول هوتعريف الطبيعة النظامية تماماً لاجراءات ومنهج المحقِّقَين ؛ والآخر هو تحديد موضع الطبعة ضمن تاريخ نقد النص .

الاول ضروري لمواجهة مقاومة المحققَينّ نفسها ، الموضوعة خطأً كما ارى ، لبرمجة اجراءاتهم الى نظام قابل للتطبيق بشكل عام . فهما مهتمان بتفنيد ادعاءات علم نسب ميكانيكي mechanical stemmatics ، مع افتراضاته بالموضوعية والتأكد الى درجة انهما يقلّلان من قيمة ـ في العرض لا في التطبيق ـ النظام بحد ذاته ، خاصةً المنطق المنهجي القوي لاجراءهم . ثانياً ، سنكون ـ بتحديد موضع الطبعة تاريخياً ـ قادرين على رؤية ان القيم التي هي موضع الجدال في نقد النص تنشأ من المنبت التاريخي كتلك التي تُناقَش من قبل المنظّرين الأدبيّين . من ناحية ، كلا الاجراءات التجريبية لنقد النص وخطط النقد الادبي مُذَيَّلة بمجموعة قوية من الافتراضات المثالية ، في حين أنه من ناحية اخرى ، قد تم تحدّي هذه المقدمات من قبل نزعةٍ تاريخية تقليدية وتفكيك طليعي .

ان غرضي هنا ليس الحكم في هذه المناقشة ـ على الرغم من أن التزاماتي المثالية ستكون واضحة ـ بل اكتشاف المسائل المتنازع فيها .

ففي حين ان التوازيات (التماثلات) بين نقد النص والنقد الادبي واضحة بنحو كاف ، ماتلقّت تفاصيل ومضامين هذا التشابه الاهتمام الذي تستحقه . ان العديد من عناصر الايديولوجية الانسانية المواجهة هجوم النظرية النقدية الحالية - وزن الموضوع ، وافكار الاصل والاصالة ، والنص الثابت - كانت بصورة تقليدية ضمن نطاق نقد النص ، حيث تلقّت المناقشة الجديرة بالاعتبار . فضلاً عن ذلك ، فهي مُستثمرَة - ضمن هذا السياق - على الاقل بقوة تجريبية قد ينبذها الناقد الما بعد الحديث بسهولة جداً . تحمل المواقف النقدية بصورة عكسية للتفكيك تشابهاً تهكّمياً بالممارسات التحقيقية التي يُعتقَد بها عادةً انها محافِظة جداً ، اذا لم تكن رجعية . بتعبير آخر ، قد يكون النقاد والمحققون - من اية قناعةٍ كانوا - يقظين لبعض مضامين مواقعهم .

في الواقع ، ان الدليل الخارجي ليس شيئاً سوى الحقيقة أن قراءة معيّنة تحدث في مخطوطة او اخرى ، أي ، اثبات ، اما الدليل الداخلي فليس شيئاً سوى الحقيقة ان هناك في مناسبات عديدة اكثر من قـراءة واحدة ، أي ، اختـلاف (تنوعّ) كِـلا الدليلين الداخلي والخارجي هما دليلا الاصالة ؛ كلاهما ، في وبنفسيهما ، حقيقيّان على حدٍّ سواء ، موضوعيّان على حدٍّ سواء ، وتاريخيان على حدٍّ سواء . يستخدم كلاهما للغرض نفسه ، وهو اكتشاف تاريخ النقل ، على افتراض انه حالما يُعرَف هذا التاريخ ، سيكون بمقدور المحققّ ان يقلبه ، ان يُرجع العملية الى الوراء حتى يصل تاريخ النقل الاصلي الى مدى النظر . يُكتَشَف بالدليل الداخلي تاريخ النقل بتقرير اتجاه الاختلاف ، أي ، أيٌّ من الأشكال المختلفة اصل الاشكال الاخرى . يُنجَز هذا ، كما سنرى بعملية تفسير مُتقَنه . إلاّ انه ، غالبا مايُفترَض ان الدليل الخارجي يدخل في العملية التحقيقية بنحوٍ مباشر و « موضوعي » تماماً غير مُلَطَّخٍ بالنشاط التفسيري . هذه ليست هي القضية ، ويمكن توضيح ذلك بنظرة قصيرة الى مصير علم النسب (stemmaties) .

لقد اُستخدم الدليل الخارجي تقليدياً من قبل المحققيّن لاكتشاف تاريخ النقل بتكوين سلسلة نسب ، او الارومة (stemma) ، للمخطوطات الباقية ، وبواسطتها تقرير قيمتها النسبية وطبيعة الاجداد المفقودين ، وخاصة الأب المؤسِّس . الخطوة الاوليّة في تركيب الأرومة هي تصنيف المخطوطات الى فصائل (عوائـل) ، وهو منهجٌ يمكن انجازه بطريقتين . الاولى بواسطة صفات پليوغرافية* مشتركة كالشكل

---

* بليوغرافي هي التسمية التي تُطلق على علم معرفة الكتابة القديمة .

والبتر . إن نموذجاً مذهلاً موجود في مخطوطات ابيكتيتوس ، حيث شُوِّهَت مخطوطةً بلطخة دهنية كبيرة وتفتقد كل الاخريات المقطع المطموس فقط[٦] . ولكن هذا النموذج شاذ لدرجة كبيرة ، وعلى الرغم من التطورات الاخيرة لم يفلح علم البليوغرافي لحد الآن في توفير دليل واضح حول العلاقة بين الوثائق[٧] .

الطريقة الاخرى للتصنيف هي بواسطة الخطأ المشترك ، وهو منهجٌ فاقدٌ سمعته الجيدة الآن لسببين . اولهما : هو انه لايُعَدُّ صحيحاً تاريخياً ، لانه يعتمد على مجموعة افتراضات، مشكوك فيها : منها ان الناسخين عملوا الخطأ نفسه فقط عندما كانوا ينسِخون عن بعضهم وليس بصورة مستقلة ؛ وان الاخطاء انتقلت فقط هبوطاً في شجرة العائلة وليس عبرها ، من خلال عملية تلويث ؛ وان هناك شكلاً صحيحاً واحداً فقط بين الاشكال المختلفة ، اما بقية الاشكال فهي اخطاء[٨] . السبب الثاني ، وهو السبب الذي يهمنا اكثر هنا ، هو ان المنهج ـ نظرياً ـ بدون معنى . انه يحدد خطوته الاولى كتصنيف بواسطة الخطأ المشترك ، غير انه في الحقيقة ، ان العملية تبدأ فعلاً بتشخيص الخطأ . اذا كان هذا العمل حقيقةً بديهيّاً الى درجة عدم حاجته الى اية مناقشة منهجية ، ستبدو كذلك ـ آنذاك ـ كل عملية التحقيق التي لاتهتم سوى بتحديد هوية الخطأ . بالنتيجة ، ببناء نتائجها على تعقيد ما تعدّها معلومات « خام » ، فان الطريقة الخارجية تعدُّ نفسها غير قادرة على فهم العمليات التفسيرية التي بواسطتها أُنتجت تلك المعلومات بالدرجة الاولى . انها ، باختصار ، معرَّضة لتهمة الاعتقاد السيء لانها أخفتَ عن نفسها الطريقة التي أُنتجت بواسطتها نتائجها .

ركزّ جوزيف بيدير ، في رفضه المشهور للارومة ، فقط على هذا الاعتقاد المنهجي السيء بعبارات ملائمة لهذه المناقشة ولتقديرنا التالي لتأريخ نقد النص[٩] لم يكنِ قصد بيدير (كما يُعتقد احيانا) مجرد ان المحققين يُنتجون ارومة شرماء لكي يتجنّبوا فرزاً ميكانيكياً بين الاشكال المختلفة التي استولت على حكمهم ، بل بالاحرى ان تلك المرحلة الاولية للتمييز التي بُنِيَت عليها الارومة كانت نفسها غير مُتَحَكَّم فيها باية تحديدات منهجية قد تحددّ انخفاضاتها . بتعبير آخر ، حالما يُقَسمّ اي محقق مخطوطاته على فصائل (عوائل) فان قوى التحليل النصيّ لديه ستستمر على التأثير في الاشكال المختلفة ، باكتشاف تشابهات عائلية معيّنة بين اعضاء الارومة ، الى ان تكون قد قَللت الفصائل الى اثنتين فقط . فكما عبرّ عنها بيدير ببلاغة يستحوذ على المتخصص في علم الارومة « قلقٌ دائم ، كلمّا تجاوز حد نقد

الاشكال المختلفة ، لايكون حاصلاً على كفايته بعد » . (ص١٧٥) . يُضطَرُّ « نوع من الضرورة الاخلاقية « المحققَ الى تأمل احتمال أن اثنين من فصائله الثلاث قد تكون واحدةً فقط مُتَخَفِّية ؛ « انه ذلك النوع من الوسواس الذي يلازمه . . . . القوة التي تنقسم على فرعين ، مرة ثائرة وتدفع به الى البداية ، والنظام الذي يدفعه للبحث عن الاخطاء الشائعة ولكن بدون منحة أية وسيلة لمعرفة اللحظة التي يجب ان يتوقف فيها » (ص١٧٦) . ان هذه « القوة الثنائية التفرع » هي التي في قلب كل منهج تحقيقي : اي ، الرغبة في تمييز الاصالة من غير الاصيل . ولكن برفض الاعتراض بعملها ، فان علم النسب غير قادر على اخضاعها لتقييداتها المنهجية ولذلك فانه مخدوع بنفس بالدافع (libido) نفسه الذي يحثّه بالدرجة الاولى .

ليست هذه الخطوة الاولى المخفيّة لعلم النسب شيئاً اكثر في الحقيقة (وليست اقل من) سوى تفسير الاختلاف الذي يُقَيِّمُ بواسطته الدليل الداخلي . اذا كان صحيحاً ، كما يؤكده الرأي التحقيقي الفصل ، ان المخطوطات يجب ان توزَن (بمعنى تُفَسرُّ) وليس فقط أن تُحسَب ، فإن عملية التفسير يمكن ان تبدأ فقط بمحاولة تحديد اي شكلٍ من الاشكال المختلفة خاصٌ بالناسخ . تلقتّ الاسس التي يجب ان يتم بها عملُ هذا مقداراً جيّداً من الاهتمام ، على الرغم من كونه اقل بكثير من ذلك المخصص للخطوة الثانوية بالضرورة لتصنيف المخطوطات[١٠] اثنان من هذه الاسس هما : القواعد المشهورة difficilior (الصعوبة) و brevior lectio potior (الحصول على الاختيار الأقرب) . اما البقية فهي الاجراءات التي تتغيرّ في تفاصيلها مع نوع النص الذي قيد المناقشة ولكنها ، كاجراءات ، قابلة للتطبيق عالمياً . تتوقف هذه على اكتشاف معايير الوزن ، والقواعد ، والاستعمال ، الخاصة بالكاتب شخصياً وبثقافته والتي تستطيع ان تُفيد في تعريف usus scribendi (الاستعمال التأليفي) للمؤلّف .

ان ناقد النصوص الآن متسلحّاً بهذه الادوات قادرٌ على البدأ بالتمييز بين قراءة خاصة (تعود الى) بالمؤلف واخرى بالناسخ ، باختصار ، على التحقيق . يُباشَر بواسطة اسس التمييز هذه بتقييم كلِ الدلائل ، سواءٌ كانت خارجية ام داخلية . ولايعني هذا ان الخارجي متروك جانباً غير ملائم نوعاًما او بطبيعته غير قابل للنفاذ اليه . بل العكس ، إن المخطوطة المعنيَة التي تُثبَت فيها قراءة ما وتكرار الاثبات هي دلائل مهمة على اصالة القراءة ويجب أن تُقَيمَّ . ولكن مجرد حقيقة الاثبات وتكراره لايزوّدان اي دليل للمحقق كي يكون قد بدأ بفهم شيء من طبيعة الاثبات بحد ذاته

في المخطوطة المعيّنة موضوع النقاش .

إن طبعة كين ـ دونا لدسن من نص ب هي المجلد الثاني من مشروع پييرز پلاومن الكلي ، ولكن مناقشة هذه المسائل تبدأ في المجلد الاول ، المحققً من قبل جورج كَين وحده[11] . إن العملية التي يُنجزَ بها اي نص محقّق هي بصورة حتمية وملائمة دائرية . تخضع اعادات الصياغة الافتراضية المبكـرّة الى سلسلة من الاختيارات مقابل انواع مختلفة من الدلائل حتى تُنجزَ نسخة نهائية تُجيب عن الاسئلة البرهانية بصورة مُقنِعه وكفوءة اكثر[12] . مع ذلك ، يمكن تدريج طريقة كين التحقيقية كأربع خطوات متتابعة . كانت الخطوة الاولى اختبار كل القراءات المقدَّمة من قبل المخطوطات وفقاً للمعايير الداخلية المُعَرفّة اعلاه ، وبهذه الواسطة ، الوصول الى نسخة تمهيدية من النص الاصلي كانت المرحلة الثانية استعمال هذا النص لتحديد الاخطاء في كل مخطوطة منفردة وبذلك جعل تصنيف المخطوطات وفق الخطأ المشترك ممكناً .

قد يبدو التصنيف زائداً ، ولكنه في الحقيقة اساسي ؛ ان درجة التكرار التي تظهر بها قراءةٌ ما هي شيءٌ يجب أن تشرحه أية فرضية حول هذه المخطوطات ، واية طبعة هي فرضية كهذه[13] . اكتشف كين في مقارنة المخطوطات بنصّه وثم تصنيفها ؛ ليس وفق مجرد الاخطاء « المهمة » (كما هو الحال عادةً) ولكن وفق كل الاخطاء ، اكتشف انه على الرغم من انه استطاع ان يحدّد عدداً من المجموعات المختلفة ، إلا ان الدليل كان متناقضِاً لدرجة عدم السماح له بتأسيس اية علاقات أصلية (نَسبية) بين هذه المجموعات . ولكن القيمة الحقيقية لمحاولة التصنيف كانت في انه كشف الدرجة التي تتفق فيها مخطوطات معيّنة في الخطأ عندما لم تستطع محتملاً ان تشترك في علاقة نَسَبية بسبب اتفاقها مع مخطوطات اخرى . ان وجود هذا « الاختلاف المتقارب » ، كما يسميها كين (متبّعا گريگ) ، كان غامراً الى درجة انه لم يكن بالامكان تفسيره بمجرد التلويث[15] : بل العكس ، انه أظهَر أنّ الناسخين بصورة معتادة عملوا الاخطاء نفسها بصورة مستقلّة . كما اسلفنا ، يفترض علم النسب بالضرورة أن نسبة كبيرة من الاخطاء موروثة ولذلك يمكن ان تُستَعمل لتتبعّ الاصل ؛ ولكن شمولية مقارنة كَين اظهرت ان الحقيقة كانت ، على الاقل بالنسبة لهذه القصيدة ، العكس بالضبط . فضلاً عن ذلك ، اظهر تحليلٌ للاشكال المختلفة ان مبدأ الصدفة امتدّ ، ليس فقط الى الاخطاء الميكانيكية ، بل الى استبدالات مقصودة من قبل الناسخ ايضاً . باختصار ، اصبح واضحاً انه كان هناك منطقٌ خطأ

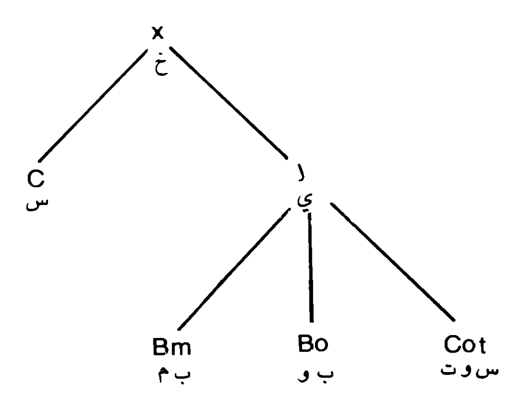
عاملاً خلال كل عملية النقل ، وبجعل هذا المنطق واضحاً كان بامكان محقق ان يعيد بناء تاريخ ذلك النقل . اصبح كين بعد رفضه رأي لشمن المشهور recensio sine interpretatione (مراجعة بدون تفسير) قادراً على تأسيس المبدأ المقابل re- censio per interpretatione (مراجعة من خلال التفسير) ، على اساس جديد تماماً .

لذا كانت المرحلة الثالثة في العملية التحقيقية تنقية منطق الخطأ هذا وجعله واضحاً . عاملاً حسب المبدأ أن الاستبدال الخاص بالناسخ كان بصورة عامة أقل احتمالاً من الاحتفاظ بالقراءة الاصلية ، فحص كين باهتمام خاص تلك الاشكال المختلفة حيث ـ على اساس الاثبات بالدرجة الاولى ـ لم تكن الاصالة موضع شك بصورة خطيرة . متسلحّاً بهذه المعلومات ، كان آنذاك قادراً على تعريف عادات الاستبدال الخاصة بالناسخ وخاصة اشكال التتفيه المختلفة التي تعامل الناسخون بواسطتها مع قصيدة ذات صعوبة تقنية وموضوعية كبيرة كان آنذاك يمكن استخدام هذا usus scribendi (الاستعمال التأليفي) الخاص بالناسخ لتنقية نظيره الخاص بالمؤلفّ ، ويستطيع هذان المعياران سويّةً أن يزوّدا اختباراً مزدوجاً : من ناحية ، يجب ان تتطابق القراءة الاصلية مع **الاستعمال التأليفي** الخاص بالمؤلف ، ومن ناحية اخرى يجب ان تتطابق الاشكال المختلفة الخاصة بالناسخ مع عادات استبدال خاصة بالناسخ ومعروفة ، اي ، مع **الاستعمال التأليفي** الخاص بالناسخ .

كانت المرحلة الرابعة والاخيرة للتحقيق ، إذن ، التقدير الاستقرائي لهذه المعايير من المعروف الى غير المعروف ، من تلك الامثلة المُثبتَه بشكل كبير ، حيث كانت الأصالة واضحة ، الى الامثلة الاخرى حيث أُثبِتَت القراءة الاصلية بضعف او حتى حيث ظهرت القراءة المُثبتَة بالاجماع خاصةً بالناسخ . أبعد ما تكون من مناورةٍ شجاعة ، ليس هذا التقدير الاستقرائي ممكناً فقط بل اجباريٌ . اذا كانت قراءة معيّنة خاصةً بالناسخ بشكل يمكن توضيحه في حين انها مُثبتَة بضعف ، لذلك يجب ان تكون هذه القراءة خاصة بالناسخ كذلك عندما تكون مُثبتَة بقوة وحتى بالاجماع . ان انحدار الخطأ من النموذج الاصلي الى كل المخطوطات الباقية ليس مجرد احتمال بل حتمي ، وخصوصاً حيث تكون القراءة facilior (سهلة) والاحتفاظ بقراءة هي prima facie (الاشكال الاولى) الخاصة بالناسخ لمجرد كونها مُثبتَة بالاجماع في سياق واحد هو انتهاك للخطة التحقيقيّة كلها . باختصار ، إن الاحتفاظ بقراءة مخطوطة بهذا الشكل هو تحدّي الدليل .

يَتبَّع تحقيق نص (ب) الخطوات نفسها ، على الرغم من أنها مطبّقةٌ الآن (كما يؤكد المحققان) بطريقة « منطقية دقيقة » اكثر[١٦] . ان هذا التأكيد المتجدد ـ الى حدٍّ ما ـ هو ببساطة ادراكٌ بان المنطق بالتعريف يعمل دائماً في اعلى مستوى من الدقّة ، وانه مطلوب ـ الى حدٍّ ما ـ بطبيعة الدليل الذي هو غزير ومشكوك فيه . لان محاولة التصنيف هنا تُظهِر درجة من الاختلاف المتقارب الذي هو سائد فعلياً . تستحق هذه النقطة الايضاح بتفصيل بعض الشي .

يؤسس المحققان ثلاث مخطوطات : ب م (Bm) ، ب و (Bo) ، س و ت (Cot) ، كمجموعة اختلافية هي تقريباً بالتأكيد نَسَبيّة لانّ هذه المخطوطات تشترك في اكثر من ٨٠٠ شكل مختلف منفرد او خطأ مشترك ؛ فضلاً عن ذلك ، هناك ٢٥٠ من الاشكال المختلفة الاخرى تشترك بها هذه المخطوطات الثلاث مع مخطوطة رابعة ، س (C) . تبرهن هذه الحقائق على العلاقة الآتية :



ولكن المحقّقان يُبّينان ان مخطوطة خامسة ، F ف ، تشترك في اكثر من ٨٠ شكلاً مختلفاً منفرداً ب م ، ب و ، س و ت ، وهي اخطاءٌ تخلو منها س . لامكان لـ (ف) في هذه الارومة : فلا يمكن وضعها في ذلك الفرع من الفصيلة (العائلة) لكونها مفتقدة الـ ٨٠٠ خطأ التي تحدّد سليلي ي (Y) ، وليس لها محلّ في الحقيقة في الفصيلة ابداً لكونها مفتقرة الى الـ ٢٥٠ خطأ التي تحدّد سليلي خ (X) . لذلك فان الـ ٨٠ شكلاً المختلف الفريد التي تشترك بها مع ب م ، ب و ، س و ت هي دليل ، ليس على العلاقة النَسَبية ، ولكن على الاختلاف المتقارب . كما يقول

المحققان :

نقترح ، في تحديد ب م ، ب و ، س و ت ، ف مجموعةً اعتباطيةً ، ان الاختلاف الخاص بالناسخ في السَلف المشترك الشامل لـ ب م ، ب و ، س و ت ، في اكثر من مرة في ١٠٠ سطر وفي ف او السَلَف المباشر ، أخذ الشكل نفسه في النقطة نفسها . لايبدو اي استنتاج آخر محتملاً منطقياً ؛ علاوة على ذلك ، كان الاختلاف المتقارب ، بصورة خاصة ، صدفةً . (ص ٤٨)

ويعممّان استنتاجاتهما كما يأتي :

إن منطق الاختلاف المتقارب جاف ؛ سواء اذا قُبِلَتْ ايٌ من تحديداتنا الاصلية (النسَبية) ام لا فإن المجموعات المتغايرة للمخطوطات (ب) تدل على حدوثه . ان هذه المخطوطات هي بالضرورة ذات علامة اصلية (نَسَبية) عموديةٍ ما ؛ حيثما تكوّن هذه المخطوطات عدة مجموعات متغايرة في طبيعة الاشياء فان القليل منها فقط يمكن ان تكون اصلية (نَسَبية) . يجب ان تكون البقيّة ـ حُدِّدَت ام لا ـ قد ولدت في اختلاف متقارب . . . . إن القارىء الذي يجد الاختلاف المتقارب تفسيراً صعباً . . . . مَدعوٌّ للتأمل في نوعية اي تفسير آخر (الصفحات ٣٧ ـ ٣٨ ، الملاحظة ٤٧ ؛ ص٥٨) .

لقد اسهبت في هذه النقطة لاسباب خاصة وعامة . بصورة خاصة ، إن الحقيقة الموضحّة لهذه الدرجة من الاختلاف المتقارب تشككّ في صحة علم النسب ، وبشكل اكثر فائدة ، تصدّق منطق الخطأ ، لانهّا تبين ان الاستبدال الخاص بالناسخ كان غالباً متطابقاً وكان لذلك يتم توليّه بهدَي مبادىء معينة . بصورة عامة ، كما يبين المحققان ، فان هذه الحقائق تنبهّنا الى اهمية قبول هذه الظاهرة في تحقيق نصوص الانكليزية الوسطى » (ص ٤٧) ـ وكل النصوص العامية ـ قد يقترَح شخص . كل مايحتاج المرء الى ان يفعله هو القراءة خلال محاولات مَنْلي وريكرت المعذّبة لشرح تصنيفهما مخطوطات حكايات كانتربري بواسطة التبديلات المتعدّدة للنسخة الاصلية لادراك مدى كون هذا المنهج مُثمِراً في اعادة تحقيق شاعر محقق بدقة الى درجة كبيرة مثل جوسر .

اذن ، فتحليل كَين ودونالدسن للدليل الخارجي يكشف كُليِّة وجود الاختلاف المتقارب وتقوِّض بدرجة خطيرة جداً الحقيقة المجردة للاثبات معياراً للاضالة[١٧] . ولكن ، لوجود نسختين اخريين لهذه القصيدة (A، وC ، لم تكن مخطوطات B

مصدر الاثبات الوحيد . تُثَبت حوالي الخمسة والثلاثين بالمائة من القصيدة بتقليدَي مخطوطتين اخريين ، وتُثْبَت الخمسة والاربعون بالمائة الاخرى بتقليد آخر (عادةً C ولكن في الخطوات الاحدى عشرة الاولى احياناً A) [١٨] . كون هذا الاثبات مُعقدً بحقيقة المراجعة هو طبعاً صحيح ؛ ولكن كما يبيّن المحققان ، هناك حالةٌ واحدة حيث الدليل بَينٌ ويجهّز استنتاجات يمكن الاعتماد عليها في الحالات الاكثر غموضاً : عندما تتفق A و C مقابل B ، وخاصةً عندما تؤشر المعايير الداخلية الى أن B نصٌ خاصٌ بالناسخ .[١٩] . في حدود الثمانمئة سطر المثبتة بنحو مضاعَف هناك تقريباً ١٥٠ حالة من هذه ، وهي كتلةٌ مؤثرّة من المعلومات للتوصّل منها الى استنتاجات ؛ كما يقول المحققان ان A و C في هذه الحالات « تعطيان فحصاً دقيقاً لاصالة القراءات في السلف المشترك الشامل لمخطوطات B » . (ص ٨٣) [٢٠] يجب ان يُلاحَظ ايضاً أنّ هنا كما في اي مكان آخر تُطَبَّق عمليتان على القراءات المُثَبَتة لغرض تقييم الاصالة : التناغم مع **الاستعمال التأليفي** للمؤّلف ، وبالنسبة للاشكال المختلفة (الاختلافات) ، الانتاج بالوسائل المعروفة للاستبدال الخاص بالناسخ ، اي **الاستعمال التأليفي** للناسخ .

فضلاً عن هذه المقارنة الاولية الحاسمة ، هناك ثلاث مقارنات اخرى يمكن عقدها بين هذه النسخ الثلاث ، وقد إستفاد المحققان من كل المقارنات الثلاث : تُقارَن B بـ A وحدها ، حيث لاتنسجم C ؛ تقارَن B بـ C ، حيث تكون منقحّة وغير منقحّة وتقارن Aبـ Bو C ايضا حيث انها منقحة وغير منقحة[٢١] . ان تأثير هذه المقارنات هو اظهار فساد الانموذج الاصلي للنص B والفساد الاقل خطورةً نسبياً الوحيد للمخطوطة التي منها عمل لانكّلند في تأليف النص C . بالنسبة لنا ، المهم هو تأكيد المحقق الثابت أسبقية معايير الحكم الداخلية على الخارجية ، هنا وخلال كل العملية التحقيقيّة . فكما يقولان ، يجب ان يكون واضحاً لقاريء مقدمتهما المدى الذي « وضعان وثوق التمييز [بين القراءات الخاصة بالمؤلف والخاصة بالناسخ] كمقرِّر للاصالة في مواقع تحقيقية مختلفة فوق موقع الاثبات » (ص ١٦٣) . هذه عبارةٌ مشروطة بدقة ، ولكنها يمكن أن تُشتَرط اكثر بتأكيد الدرجة التي يَظهر بها الاثبات نفسه في عملية التمييز .

على سبيل المثال ، عندما يُقارَن نص B النموذجي بالنص A ، فانه يُكشَف محتوياً على نحو مائة « قراءة بعدّها المحققان خاصةً بالناسخ وفق مقاييس **الاستعمال** (usus) الخاص بالمؤلف والناسخ . ولكن الاثبات يظهر ، ليس فقط عنصراً حاسماً

في تعريف هذه المقاييس ، بل بصورة خاصة ايضاً في تحديد الطبيعة الخاصة بالناسخ لهذه القراءات المعيّنة . يشير المحققان الى ان اكثر من نصف المائة يظهر « كاختلافات خاصة بالناسخ لقراءات A الاصلية في التقليد ما بعد الانموذجي لـA ، اي ، في مخطوطات A الباقية » (ص ١٠١ ـ ١٠٢) . بتعبير آخر ، ان احتمال كون القراءات التي يختارها المحققان كـ B الاصلية محرَّفاً الى الشكل المختلف الذي يَظهر ، والمُثبت بالاجماع غالباً ، في المخطوطات B ، قد أُظِهر بوضوح في التاريخ النصيّ للمخطوطات A . انه صحيح طبعاً ان هذا الدليل كان يمكن ان يفسَّر بطريقةٍ معيَّنة بحيث يتم الوصول بالضبط الى الاستنتاج المعاكس : ولكن للوصول الى هذا الاستنتاج كان يجب علينا ان نوضحّ ان المحققين قد اساءا فهم اتجاه الاختلاف بين قراءات A ، والذي كان يتطلّب منا ان نشرح اتجاهات متماثلة ظاهرياً للاختلاف في حالات اخرى حيث الاثبات يدعم بنحوٍ متساوٍ النوع نفسه من الاصالة التي نرغب في تفنيدها هنا .

ان الاختيار ، باختصار ، ليس بين تكرار الاثبات والحكم التحقيقي بين الاشكال المختلفة وانما بين فرضيتين مختلفتين تُوضَّح بهما كل الدلائل . اذن بينما يبقى صحيحاً القول ان الاسبقية المنهجية معطاة للمعايير الداخلية ، في كون الاختيار بين القراءات الاصلية وغير الاصلية يبدأ من ويجب ان يتوافق مع تعريفات **الاستعمال** الخاص بالمؤلف والخاص بالناسخ ، سيكون من الخطأ تماماً القول ان الدليل الخارجي مُهمَلٌ او متجاهَلٌ نوعاًما . بل العكس ، فكل قرار تحقيقي يجب ان يتوافق تماماً مع ذلك الدليل ـ مع الحقيقة وتكرار الاثبات ـ ومع الاسس المشتقة من الفحص الادق للقراءات النَدِّة ايضاً .

ان لمثالي الواصف الثاني علاقة بعادة المحقق لتصحيح الانموذج الاصلي للنص B على اساس الاختلال الوزني ، منهجٌ تعرّض لنقد لاذع[٢٢] في الحقيقة ، ان منهجهما هنا هو صورة مصغّرة لمنهجهما في كل مكان من العمل ، ولذا فيجذب انتباهاً خاصاً . هناك ، بصورة خاصة ، ٣٥٠ بيتاً قيد البحث في الانموذج الاصلي للنص B ، والتي تحتوي على اقل من ثلاثة مقاطع شعرية متجانسة استهلالياً : هل هذه

الخصوصية الوزنية علامة الاستبدال الخاص بالناسخ ام هي جزءٌ من ذخيرة لانگلند الفنيّة ؟ للاجابة عن هذا السؤال يفحص المحققان حوالي ٨٠٠ بيتاً خاصا بالناسخ بنحوٍ يمكن اثباته بمقاييس الاثبات **والاستعمال** الخاص بالمؤلف ، وهـذه الابيات تتجانس استهلالياً في مقطعين شعريين فقط . من بين النماذج الاثني عشر المتجانسة استهلالياً المحتملة في مقطعين شعريين ، تستفيد هذه الابيات في الحقيقة من خمسة فقط ، وهذه الخمسة ليست فقط « بالضبط النماذج المتجانسة استهلالياً من ابيات المقطعين في النص B النموذجي » ، ولكنها فضلاً عن ذلك ، تظهر هناك « تقريباً بنسب مشابهة» لظهورها في الابيات الخاصة بالناسـخ بشكل جـلي (ص ١٣٧ ، الملاحظة ٢٩) . باختصار ، أُثبتت **استعمالُ** الخاص بالناسخ ومتجانس استهلالياً في مقطعين شعريين بهذه الطريقة ، أثبتَت بقية القصيدة **استعمالاً** خاصاً بالمؤلف مقابل التجانس استهلالياً في اقل من ثلاثة مقاطع شعرية ، ويمكن الآن أن تُحدَّد الـ ٣٥٠ بيتاً بأمان على انها غير اصلية وبحاجة الى تصحيح[٢٣] في الحقيقة ، ان طبعها كابيات اصلية (بغض النظر عن اثباتها) ليكون إنتهاكاً جسيماً للدليل .

ان الاستنتاج المنهجي الذي توجهنا اليه ممارسة هذه الطبعة يجب ان يكون الآن واضحاً . ذلك هو اننا لانستطيع ان نضع التمييز بين الدليل الداخلي والخارجي مع التمييز بين المناهج الذاتية والموضوعية . فلا الدليل الـداخلي ولا الخـارجي اكثر موضوعية من الاخر ؛ كلاهما حقيقتان يمكن ان تبثتا بقراءة المخطوطـات . تملك الحقيقتان ، فضلاً عن ذلك ، وبصورة حاسمة ، قيمةً ضمن العملية التحقيقية فقط عندما تخضعان للتفسير ، اي عندما يُعرَّف (يُحدَّد) مكانهما في الهيكل الكلي لكل الدلائل . كما يوضحّ كين ودونالدسن بدقة ، فان ظهور قراءة في ايٍّ من او في كل المخطوطات (اي : الاثبات) لايمنح تلك القراءة من نفسه وبنفسه أيّ وزنٍ بتعبيرٍ أجرأ ، إنهما يُظهِران انه لا للاثبات ولا لـلاختلاف ، بقـدر مايتعلق الامـر بتلك

المسألة ، أيةُ قيمة اثباتية حتى يكون قد فُسِّر ؛ قبل أن يتم تبنيهّا في العملية التحقيقية ، فان وجود قراءة معيَّنة في مخطوطةٍ او مخطوطات معيّنة ليس اكثر اهميّةً في القرارات التحقيقية من نوعية الرّق او لون الحبر . في الحقيقة ، ان الاهمية التي تصبح القراءة ممتلكةً اياها تنشأ من ، ليس بدرجة كبيرة بل كليّةً ، من العملية التفسيرية التي حوّلتها من معلومةٍ خام الى دليل . لذلك فإن انتقاد اختيارٍ تحقيقي لانه يفتقر الى « قوة » الاثبات وهو بذلك « ذاتي » هو الاعتقاد بان في مكان ما توجد مجموعة حقائق نصيّة معناها بيّنٌ بذاته وبالعكس ، فان الادعاء بان مجرد الاثبات هو جزء من « دليل خارجي » وبأن الشخص يكون « موضوعياً » بالاعتماد عليه لتأسيس نص هو الاستراحة في مجموعة افتراضات غير مدروسة بشكل خطير .

ليس غرضي هنا مهاجمة فكرة الموضوعية لصالح الذاتية باي شكل من الاشكال ، ولا هو الاستخفاف بالمستلزم التحقيقي من العلم المفصَّل والصحيح ، بل العكس ، ان الاعتماد غير المدقَّق على الدليل الخارجي هو نفسه فشلٌ للعلم . ان المشكلة الاساسية هي ان التمييز ذاته بين الموضوعي والذاتي متعذّر الدفاع عنه : فكما ليس هناك دليلٌ موضوعي اهميته واضحة بشكل جلي وبديهي - واقل من الكل الدليل المقدّم من قبل الاثبات - كذلك ليس هناك شيءٌ في العملية التحقيقية نستطيع ان نسميه بدون وصف ، ذاتياً . كل قرار تحقيقي هو وظيفة العملية نفسها بالضبط : تطبيق الامكانيات التفسيرية للشخص الملاحظ على مجموعة من الحقائق . سيعتمد نجاح هذه العملية طبعاً على ايٍّ من المتغيرات ، بضمنها اجتهاد المحققّ ، وتعقيد اجراءاته التفسيرية ومنطق وشمولية تطبيقاتها ، ودقة وكمال حقائق المفسِّر . ولكن الحقائق نفسها ، سواءٌ خارجية كانت او داخلية ، هي متماثلة او نطولوجياً (وجودياً) ولاتستطيع بنفسها ومن نفسها أن تثبت صحة الطريقة التحقيقية .

حقيقةٌ مؤلمة في تاريخ نقد النص ان الاثبات قد سميّ دليلاً « خارجياً » وعُدَّ الاختلاف « داخلياً » نوعاًما . إن المصطلحات « داخلي / خارجي نفسها في الحقيقة ، مضلِّلة : ربما سيكون مفيداً اذا استعملت مصطلحات حيادية مثل « خاصة بالقراءة » (قرائية) و « وثائقية » عوضاً عنها . للدليل الداخلي علاقة

بطبيعة القراءات ، او قراءات النصوص ، وللخارجي علاقة بطبيعة الوثائق التي تظهر بها قراءات النصوص . انه لسوءِ حظٍ اكثر ان اولئك الذين أسسوا قراراتهم التحقيقية على الدلائل الوثائقية قد أُعتُقِد انهم يعملون بطريقة « موضوعية » على نحوٍ مميَّز ، في حينٍ أن هؤلاء الذين قاوموا ادعاءات الموضوعيين احتضنوا ، بتحدّ ، ولكن بشكل مضلِّل ، قضية الموضوعي ، الذي يرفعون من شأنه عادة باستعمال لفظة « حكم » . هناك اسباب تاريخية ونظرية مهمة لهذا الشيء ، الذي سأعود اليه حالاً ، ولكن يجب ان يكون واضحاً الآن أن كلا هذين الوضعين غير ملائمين نظرياً .

إن احد الاقوال القطعية المستشهد به من قبل الموضوعيين هو نصيحة إف . جَي . أي . هورت بان « المعرفة بالوثائق يجب ان تسبق الحكم على القراءات . »[٢٤] على الرغم من الاستعمالات التي وُضِعَت بها هذه الجملة من قبل المحققين ، بضمنهم هورت نفسه ، إلا انها لاتحث على اتكالٍ على مجرد تكرار الاثبات ، بل على تضمين كل الدليل الوثائقي ضمنِ العملية التحقيقية . يتضمن هذا الدليل حقيقة وتكرار الاثبات ، ولكنه يحوي ايضاً طبيعة المخطوطات التي تظهر بها قراءة معيّنة ، تاريخها (اي المخطوطات) ، حالتها ، وعلاقتها بالمخطوطات الاخرى . حتى عندما يظهر تكرار الاثبات فهو ذو فائدة قليلة كمرشد الى الاصالة - ويقول لنا المحققان ، في پييرز پلاومن ، بسبب الاختلاف المتقارب ، « ان اهمية الدعم العددي للقراءات هي اساساً غامضة ، وإمكانيةً مضلِّلة (ص ١٦٤) - ويجوز ألاّ يُترَك الدليل الوثائقي جانباً كشيء غير ملائم . بالعكس ، ان عدم فائدة الدعم العددي تماماً هو المهم ، كاشفاً ، كما يفعل الافساد في انموذج النص B وشمولية وجود الاختلاف المتقارب ، وهي حقيقة تكشف بدورها منطق الخطأ الذي هو الوسيلة التحقيقية الرئيسة . فضلاً عن ذلك ، ان الدليل الوثائقي الذي يدعم قراراً تحقيقياً مُتخَذاً على اسس اخرى يجب ان لايناشد للدعم ولكن يجب أن يُوَضحً . لذلك عندما يجد المحققان حوالي مائة قراءة اصلية في مخطوطة هي في حالة اخرى لايمكن الاعتماد عليها بنحوٍ مشهور ، فانهما لايهنئان نفسيهما ببساطة على حظهما السعيد ولكن يشرحان بدقةً (وفي رأيي ، بصورة مقنعة) كيف نشأت هذه القراءات[٢٥] .

كما يشير المحققان ، فان اية طبعة هي في النهاية « بنية نظرية » فرضية معقدّة مصمَّمة لتعلل مجموعة من الظواهر في ضوء المعرفة الخاصة بالظروف التي ولدّتها »

(ص ٢١٢) . أأمل ان اكون قد وضحت كيف واجه كين ودونالدسن الدليل ، الوثائقي والقرائي ، بدقة وشمولية نموذجيتين ، وكيف انه يجد مكانه الحقيقي في النظام الكلي الذي هو طبعتهما . تحاول الطبعة ، كنظام ، ان توافق كل قراءة منفردة الى كلٍ مترابط ومتماسك ذاتياً . ما هو ربما اكثر خيبةً للامل حول الاستقبال غير المستحسن للطبعة هو ان هذه الطبيعة النظامية إما اهُمِلَتْ او قُللَّت من اهميتها ، مع كون كل النقد موجهّاً فعليا نحو ملائمة القراءات المنفردة .

كنظام ، تثبت الطبعة صحة كل قراءة منفردة في ضوء كل قراءة اخرى ، والذي يعني انه اذا كانت بعض القراءات صحيحة ، اذن ـ مالم تكن الاسس التحقيقية مطبّقة بنحو سيء في حالة منفردة ـ يجب ان تكون كل القراءات صحيحة هذا ليس معناه ان الطبعة حصينة ، فقط إن النقد في مستوى المثال المقابل ، دون اعتبار لعدد المرات التي يعطى فيها ، غير ذي صلة كنقد للطبعة ككل . علاوة على ذلك ، اذا كانت النقود هذه تنشأ من مبادىء تحقيقية مختلفة بشكل حاد عن تلك التي تحكم القراءات التي نحن بصددها ، وخاصةً من منظور تقليد تحقيقي يتحكمّ في الاثبات كدليل للاصالة ، تكون انواع من النقد انذاك غير ملائمة . في الحقيقة ، ان الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن تكون هذه النقود ذات تأثير هي الحالة التي تكون بها جزءاً من جهدٍ معزّز لتزويد فرضية معاكسة لتُوَضّح بها الظاهرة ، بتعبير آخر تجهيز طبعة اخرى .

مرة اخرى ، هذا ليس معناه أن الاسس التي يبني عليها كين ودونالدسن طبعتهما يجب أن يُشَكَّ فيها ، والقصيدة يجب ان يعاد تحقيقها على العكس ، ان الجزء الثاني من هذا المقال يحاول أن يُبيِنّ ان هذه الاسس هي بالضرورة متعارضة ذاتياً وهي مذيَّلة بافتراضات ايديولوجية هي نفسها معرّضه للشك . ولكن الادعاء بان النقد في مستوى المثال المقابل ، والذي هو في الواقع النقد الوحيد الذي تعرّضت له هذه الطبعة ، هو بحد ذاته غير ذي جدوى . في التحليل الاخير ، يمكن ان يتم تحدّي تفسير كين ودونالدسن النظامي للمعلومات بصورة مؤثـرّة فقط بنظام اخـر افضل منه . يُعلّمنا منهج العلوم الطبيعية أنّ نظريةً ما يمكن أن تُدحَض فقط بنظرية افضل ـ لذلك لحين ظهور واحدة ، يجب ان تبقى طبعة كين ـ دونالدسن ، ليس فقط كافضل **پيرز پلاومن** ، بل **كپيرز پلاومن** صحيحة .

٢

ما هي اهمية هذه الطبعة للنقد الادبي ؟ ستمضي عدة سنين قبل ان يُعرفَ

تأثيرها في النقد التطبيقي للقصيدة ، وفي حين أن التكهّنات متحملة بشكل واضح ، اهتمامي هنا هو بالاحرى في اهميتها للنقد الادبي بذاته . تقف الطبعة ، منهجياً ، بثبات ضمن تقليد التجريبية الانكلو ـ امريكية ، على الرغم من انها مصفاّة بدرجة كبيرة من تحاملها ضد النظام . يقر المحققان بما يسمّيانه « مادة الاخلاص التي يؤيّد بها كل طلاب الادب انهماكهم بها : تلك العمليات الفكرية والنقدية ، التي اذا طُبقَت على الاعمال الادبية ، تستطيع ان تُعطي نتائج مضبوطةً (ص٧٧) . تعتمد طريقتهما « على الافتراض الممكن لنقد النص ، بانه ممكن في عدد كبير بدرجة كافية من الحالات تمييز القراءة الاصلية من غير الاصلية » ، وكطريقة « انها تقريباً كلياً تجريبية » (ص ١٢٣) . يرصّف المحققان ، في هذا الالتزام ، نفسيهما مع التقليد الرئيس لنقد النص ، تقليدٌ يحتضن مناهج متباينة الى درجة كعلم النسب (stemmatics) من جهة و « الانتقائية » من جهة ثانية[٢٦] .

ولكن هناك نزعة دائمة في ثقافتنا الادبية والتي هي غير مؤيّدة للاجراءات التجريبية ، جزئياً بسبب ادعاءات اليقين المفرطة التي يُدَّعى بها عندما تصبح التجريبية وضعيّة ، جزئياً بسبب الاعتقاد بان المواد الادبية لايمكن ان تُفهم باللغة نفسها كالنتاجات الحضارية الاخرى . نستطيع ، بالنسبة لاغراضنا ، ان نسمّي هذا الموقف « حدسيّة » وغموضع صفتها المميِّزة في القناعة بان الاعمال الادبية هي أساساً رمزية ، مظاهِرَ حقيقة أسمى تشهد (الاعمال) عليها ويمكن ان تُفهَم بصورة كليّة فقط بفهم قادر على السمو على الدليل التجريبي . سيُعطى ، في الوقت المناسب ، تقديراً اكملاً عن هذا الموقف الرومانتيكي اساساً ، ولكن للان دعنا نلاحظ فقط انه وجودٌ مألوف في نقد النص عامةً وفي هذه الطبعة خاصة ، وانه يمارس وبشكل حتمي ضغطاً عاماً على استعادة النص والطريقة التي يُسَلمَّ بها الى جمهوره .

نستطيع ان نبدأ طريقتنا لفهم هذه المسألة باختبار المعايير التي يحكم بها المحققان على الدلىل القرائي . ثمة اربعة انواع من الاخطاء التي تكشف بها قراءة طبيعتها الخاصة بالناسخ : ميكانيكية (مثل طفرة العين) ، ووزنية ، واسلوبية ، ودلاليّة ، اي ، انتهاك معنى القصيدة . ان المعايير للنوعين الاولين من الاخطاء مباشرة تماماً ؛ اما بالنسبة للنوع الثالث فيستشهد المحققان ببضع معايير تقليدية

(الصعوبة difficilior ، الاختصار brevior) مضافاً اليها بضعة معايير خاصة بهذه القصيدة (مثل ، القراءات المؤكَّدة اكثر ، والتهذيب ، والتعقيد ـ اجراءات تنجم عما يدعوه المحققان اشتراكاً من قبل الناسخ في القصيدة) ؛ وبالنسبة للنوع الرابع ، الذي هو بالضرورة لهذا الغرض ، يناشدان مقياس ملائمة المعنى ، الذي يعني الثبات في التطبيق . ان صحة هذه المعايير ، سواءٌ كانت نظرياً او في عملية التحقيق ، يمكن فقط أن تُقَيَّمَ باختبار الدليل الذي اُشتُقَّت منه هذه المعايير وذلك الذي تطبَّق عليه ، وليس غرضي هنا تقييماً كهذا . ارغب ، بالاحرى ، في الاقتراح ان هذه المعايير يجب وبصورة حتمية ان تعمل في بعض المواضع على نحو متعارض ، وان هذا التضاد الكامن يعكس وجهتي نظر مختلفتين عن الشعر موجودتين ضمنياً داخل تقاليد نقد النص والنقد الادبي .

يقدم كين ودونالدسن ، في مناقشة وسائل تحديد الخطأ الدلالي ، تقديراً صريحاً عن المؤهلات المطلوبة لتحديد معيار ملائمة المعنى . هذه المؤهلات هي « اُلفة محتويات القصيدة ، وفهم صحيح تاريخياً لبنيتها الخاصة بالمعنى » ، فهمٌ على الاقل يقارب ـ اذا لايستطيع ان يساوي ابداً ـ فهم الشاعر نفسه : « لانه مفترض ان الشاعر يفهم قصيدته فان ايّ قراءة مبغضة لمعناها يجب ان تكون قد نشأت في سوء فهم لهذا من قبل الناسخ » (ص١٣١) . بوضع الاسئلة العملية حول الملائمة جانباً (والتي بخصوصها المحققان يقظان تماماً) يجب ان نلاحظ أن معيار ملائمة المعنى يتضمن نظره بلاغية بالدرجة الاساسية عن الشعر . انها تفترض أن المعنى يُمتَلَك من قبل الشاعر وبعد ذلك يُعَبرَّ عنه من قِبَله بلغة ملائمة ، وان المسألة ذات الاهمية تُجَسَّد بكلمات مختارة بدقة . كمعيار لتُقَيِّم به الصحة (correctness) يجب ان يُفهَم ، بالضرورة ، كون المعنى منعزلاً عن اللغة ، « تركيب كامل ذو اهمية ، يمكن ان يُطَبَّق في اية حالة معيّنة على مقاطع منفردة . في التطبيق ، فيجب بالضرورة ان ينتج عن تطبيق هذا المقياس تمليس الشواذ لصالح التشابهات ، وهو تأثير لايمكن تجنبه لاي منهج يكون التناغم فيه مقياس الحكم .

من ناحية اخرى ، في تقييم الاخطاء الاسلوبية ، يستشهد المحققان (بين معايير اخرى) بالمعيار التقليدي للصعوبة ، difficilior lectio potior (صعوبة القراءة المستَلَمَة) ، على اساس ان الناسخين عادة يُجدِّدون نصوصهم ، إلاّ أن لهذا المبدأ

اهمية خاصة في تحقيق پييرز پلاومن ، لالكون القصيدة صعبة من ناحية المفردات ، بسبب الطبيعة الخفية للاسلوب المتجانس استهلالياً ، فحسب ، ولكن لان تعابير لانگلند المميَّزة تتطلب من القارىء اهتماماً متواصلاً . يؤكـد المحققان ، خـلال المقدمة كلها التحديّ الموجود في **الاستعمال التأليفي** لانگلند ، كما في هذا الوصف لاساليب الناسخ والمؤلف :"(٢٧) تماما كما تميـل الاختلافـات الخاصـة بالنـاسخ الى عبارات مسطحّة او الى المغالاة الصريحة في التوكيد ، والاسهاب في الرموز وضياع الدلالة ، وترقيق المعنى وغياب الشد ، وبصورة عامة الى تعبـير جاف ، شـاحب ومتبذل ، كذلك فان اسلوب الشاعر حيويّ ، وعصبيّ ، ومرن ومضغوط نسبياً ، مجعولٌ مميزاً بطرق اسلوبية وتشبيهات مميّزتين . (ص١٣٠) .

معطيان هذا النوع من القصـائد وعـادات تحديـد الناسـخ ، احد إنهمـاكات المحققين هو في اعادة المعنى الى الاجزاء التي اضعفها استبدال الناسخ فحينما يستبدل ناسخ قراءة صعبة بقراءة سهلة فهو يمارس التفسير . متواجهاً مع بيتٍ اما هو نفسه لايفهمه او يخشى ألاّ يفهمه قرّاءه ، فهو يضع تعليقاً محل النص . بتعبير آخر ، فهو ينقل نصاً قد قُرِأ مسبقاً ، ممهّداً الطريق للقاريء ولكن ناكراً عليه الفرصة للوصول الى معناه هو . فوظيفة المحققين ، بالتالي ، هي قلب هذه العملية ، او هي اعادة النص الى حالة قابلة للقراءة ، ولكن غير مقروءة لحد الآن . ان الافتراض الذي يحكم هذا الاجراء هو ان القصيدة تتوق الى حالة امتلاك المعنى بدرجة قصوى ؛ من هنا ، فان المحققين ، مثلاً ، يستطيعان تحديد قراءة على انها حقود للناسـخ لانها « غير مميّزة (لانها لاتملك معنى) ص (١١٣) . من هنا ايضاً فان الغموض او تعدّد المعاني مصدر صعوبة للناسخين الذين يعطون بديلا يعبّـر عن معنى واحد ولكنـه يطمس المعاني الاخرى(٢٨) . باختصار ، ان وظيفة المحققـين ، هي اعادة اصعب معنى ممكن ، اي خالٍ من الهراء . كما قال والاس ستيفنس ، « يجب ان تقـاوم القصيدة الذكاء / تقريباً بنجاح » .(٢٩) .

ليست الافتراضات النظرية التي تحكم اعادة المحققين للمعنى هي تلك التي للبلاغة بل التي للشعريات (النظرية الشعرية) الرمزية ، التي لاتكون بها اللغـة الشعرية شفافة ولكن مكثفة ، بل وحتى أكَمدَ ، مُفَرطَة في التقرير اساساً ومجهَّزةُ وفرة من الاهمية . ليست المعنى هنا ، معنىً يحدّد به الشاعر تفاصيل قصيدته كلها ، بل ميزة للّغة التي اُلفِّتَ بها القصيدة وبذلك قادرة ، باستمرار ، على تكوين اشكالها الخاصة بها . ان الشاعر متكلمٌ دائماً يعني اكثر مما يقول ، ربما حتى بدون قصد .

لذلك فالصراع بين القراءة الاكثر ملائمة والاكثر صعوبة ليس ببساطة صراعاً بين معيارين للاصالة النصيّة ولكن بين طريقتين للتحقيق ورأيين عن الشعر[٣٠] . فالاولى بلاغية وتجريبية ؛ انها تفترض ان الادب وسيلةٌ لايصال الحقيقة وان تلك الحقيقة يمكن ان تُفهَم بالطرق نفسها المطبَّقة على اشياء ثقافية اخرى . الثانية رمزية وحدسية ؛ انها تفترض ان الادب هو نوع خاص من المادة اللغوية التي تنبع من مصادر غامضة (حُددِّتَ في الماضي على انها عبقرية ، ولكن سُميِّتَ مؤخراً جداً لغةً) وهي التي تعطي معاني يمكن ان تُفهَم فقط بقدرات خاصة . الموقف الاول كلاسيكي : الثاني رومانسي . كلاهما عنصران دائمان في ثقافتنا الادبية وموجودان في طبعة كين ودونالدسن من بيرز پلاومن .

إن التزام المحقِّقَين بالتجريبية معلنٌ بوضوح ومطبقٌ منهجياً في تقييمهما النظامي والشامل للدليل . ولكن نواحي اخرى من الطبعة ، والتي اوليتها اهتماماً اقل ، تسلمّ ببعض المواقف الرومانسية بنحو مميز . يُثبِّت كين ودونالدسن ، خلال مقدمتهما مثلاً ، وايمانهما بتفوق لانگلند كشاعر ، بعبقريته الشعرية في الواقع ، كاحد اسس تحقيقهما . هذا التأكيد ليس ، شديد اعجاب ، طائشاً على الاطلاق ، انه في الحقيقة اساس تمييزهما بين الاستعمال التأليفي للمؤلف والناسخ . قام المحققون ، تقليدياً ، بهذا التمييز على اساس التسلسل الزمني ، الفترة الزمنية بين النسخة الاصلية والمخطوطات التي بقيت منها . تبلغ هذه الفترة في حالة الكلاسيكيات حوالي ستة او سبعة القرون : تصل في حالة العهد الجديد الى حوالي اربعة قرون . ولكن الفجوة ، في حالة لانگلند ، على الاكثر قرن واحد وفي بعض الحالات عقدين فقط[٣١] . اذن فما يميّز لانگلند من ناسخيه ليس هو الزمن بل الموهبة ، حُدِّدَت من قبل المحققَين في مرأت مختلفة كـ « سجيّة لانگلند كشاعر » (ص١٠١) ، « نوعية فن لانگلند » (ص٢١٢) ، « تفوق قصيدة لانگلند » (ص ٢١٣) ، وهلّم جرا[٣٢] . كما يقول المحققان ، فان طبعتهما « محكومه بافتراض حول نوعية فن لانگلند » (ص ٢١٢) .

ولكن هذا لايعني ان العبارات التي يجب ان تُحدَّد بها تلك النوعية هي مفترضة . بل العكس ، ان العمل الدؤوب لمقارنة القراءات التي تعود للمؤلف والناسخ في حالاتٍ حيث الاصالة ليست مشكوك فيها بصورة جادة ، يتم تحملّه فقط لاكتشاف هذه العبارات ، لتحديد ، اذا لم يكن لتصنيف ، فقط الطرق التي يختلف فيها لانگلند عن ناسخيه . ولكن ماهو مفترض هو ان هذا الاختلاف مطلق . ان

الناسخين عديدون ، اما الشاعر فوحيد ، يكتب الناسخون بلغة الناس الاعتياديّن ، ويؤلّف الشاعر بلغة خاصة به ، ولايتبع ممراً تقليدياً ولكن يحدّد لنفسه طريق العبقرية ، وانها وظيفة مُحققية ان يعيدوا اكتشاف ذلك الطريق من بين بقايا المخطوطات . قال كارلايل « اجمالاً ، للعبقرية ميّزات خاصة بها : انها تختار مداراً لنفسها ، ولايكون هذا شاذاً جداً ابداً ، اذا كان هو في الحقيقة مداراً سماوياً ، فنحن مجرد ناظري النجوم يجب في النهاية أن نهدّيء انفسنا ؛ يجب ان نتوقف عن اثارة الاعتراضات التافهة عليه ، ونبدأ بملاحظة وحساب قوانينه . »[٣٣] ان هذه الطبعة هي ، بين اشياء عديدة اخرى ، حسبانٌ لقوانين العبقرية .

ان النظير المنهجي للعبقرية الشعرية هو الحدسية النقدية ، ففي حين لايوجد شيءُ بحد ذاته او غريزي حول اجراءات المحققَيْن ، فانهما يصغانه احيانا وكأنه موجود . يتكلمان عن « احساسهما بطرق الكتابة الفردية لدرجة كبيرة لدى لانگلند » ويعرّفان فهمهما كفهم « جمالي ، ذاتي » (ص١٣٠ ـ ١٣١) ؛ ويصفان كيف ان « العقل اللاواعي للمحقق » والمزوَّد بمعلومات وثائقية ، سيجّهز له اخيراً « بعض الصحة في الشعور لتحولات الكلام وحتى الفكر ، المميّز للشاعر وناسخيه » (ص ٢١٣) يُحبط المحققان ، في تبنيّ هذه اللغة ، اية ادعاءات بان نقد النص بصورة عامة وطبعتهما بصورة خاصة يجب ان تُقاس بالمعايير الوضعية للدقة .

ولكن ألا يُساومان كثيراً جداً ؟ ان طبعتهما بوضوح لاتنبوّئية ولا ممكن اثباتها ولكن هذه ليست على الاطلاق المعايير الوحيدة التي يجب ان تُحكم بها على صحة منهج فكري . إن طبعتهما تجريبية بمعنى انها لا اكيدة ولا قابلة للرد عليها بدقة في اجراءاتها ؛ وانها تعتمد على الحكم ، الذي هو ذاتي وغير معصوم ؛ إن معايير التذوق فيها جمالية ، بمعنى انها ذات علاقة بالفن . ولكنها ليست لغرض معين فقط ، ولانزوية ، ولا اعتباطية او حدسية ، انها لاتنشأ من دمج غريزي للارواح يغفل الزمن ـ هذا ليس تعاوناً مقنعاً بين المحقق والمؤلف . باختصار ، إن اختياراتنا المنهجية ليست ببساطة بين التأكد العلمي (أي ، حقيقة موضوعية) والظن الحدسي (اي ، تذوق ذاتي ، ولكنها تتضمن **مجهولاً ثالثاً** (a tertium quid) ، بحثٌ تجريبي دقيق يُعطي نتائج محتملة ، وهو نشاطٌ قد يصبغه كين ودونالدسن (في الكلام عن التخمين) كـ « عملية استدلال حقيقية من المعلومات المتوفرة » (ص ٢١٠) .

لاشك في ان عبث المحققين البلاغي بالحدسية ينشأ من عدد من الدوافع ، بينها

مقاومة الادعاءات المفرطة المقدّمة من قبل المنظّرين التحقيقيين الاخرين ومن التقييم الانساني المفرط لدرجة التأكدّ القابلة للحصول عليها بانواع اخرى من البحث . ولكن حتى بالتسليم بالضغط المسكّن لهذه الاهتمامات الجدلية ، فإن ادّعاء ، ان لم تكن ممارسة ، الحدسية ينمُّ من التزامات ايديولوجية هي لكلّ عمل نقد النص . سيكون ، بلاشك ، من السهل بدرجة كافية التشكيك في هذه الالتزامات بتجميع سجل مجرمين (rogue 's gallery) من طبعات مفهومة تحت علامة العبقرية ، ربما مع طبعة بنتلي من **الفردوس المفقود** كمعروضٍ رئيس . ولكن طيش بنتلي في نكران مبادئه النقدية اقل من طيشه في تطبيقها بشكلٍ منحرف ، بمعنى مهم ، إن تشكيله **للفردوس المفقود** يكملِ هدمه لرسائل فالاريس . او خذ مثال هاوسمن ، وهو رجلٌ غير مستسلم للشواذ إلاّ نادراً . يعلّق هاوسمن في مقدمة المجلد الاول لمانيليوس ، على سابقيه بملاحظة أن سكاليگر ، وهو المحقق الاول لمانيليوس ، كان حقيقةً رجلاً ذا « عبقرية » وبذلك كان مساوياً لشاعره . ومع ذلك « بجانب بنتلي [فهو] ليس اكثر من صبيٍّ رائع » ، هذا قول جاتيرتن طبعة بنتلي من ووردز ورث (Lucida tela diei (يوم جميل بوضوح) : هذه هي الكلمات التي تحضر ذهن الشخص عندما يكون قد توقّف عند تعقيد عسير في القراءة او التفسير ، او شاهد سكاليگر يعبث به ، . . . ثم يلتفت الى بنتلي ويراه يضرب معيِّنته على المكان ويقول انت متوعك هنا وهنا . » (٣٤) .

يرى بنتلي الخاص بهاوسمن ، مثل المسيح الطبيب ، الفساد في اللحم الـذي اعدى الروح ، وبوضع اليدين على جثة مانيليوس يجعلها سالمةً ثانيةً وليس عقـد العبقرية مقتصراً على علاقة المحقق بـالشاعـر . انه يـوحّد محقّقـاً بمحققٍ ايضاً ، مشتركين في فهمهما المشترك . اذا كان علينا أن نسأل مثلاً لماذا كرّس رجل يمتلك مواهب هاوسمن غير الاعتيادية هذا القسم الكبير من موهبته لشاعر مجهول كهذا ، فعلينا أن نقرأ فقط الاسطر الاخيرة من مقدمة المجلد الاخير لمانيليوس . فهو يستنتج قائلاً « ربما لاتكون هناك ذريّة كثيرة للتعلّم ، ولكن القارىء الذي ارغب في رأيه الجيد ، والذي حاولت جهدي لاحصل عليه ، هو بنتلي او سكاليگر التالي والذي قد يشغل نفسه بمانيليوس »(٣٥) . هنا ، في الحقيقة ، هي المجموعة الحالمة . انها مجموعة ينتمي اليها كين ودونالدسن ايضاً ، وهما ايضاً يُنهيان مقدمتهما بدعوة متحدية : سواءٌ انجزنا عملنا بكفاءة » يقولان بتواضـع مهدِّد ، « يجب أن يقيِّم بـاعادة عمله » . (ص ٢٢٠) .

إن استمرار طريق التجريبية في نقد النص ، كما في النقد الادبي ، لاينمّ عن ، رغبة في تجنب التنقيب الدقيق للوثائق التاريخية المهمة ، كما قد يتضمن بعض النقد القاسي ، بل بالاحرى عن القناعة بان هذه الوثائق لاتستطيع ان تحوي كل الحقيقة . انه ينشأ من افتراض مفاده أن القيمة الادبية يجب ان تكون ماوراء تاريخية (transhistorical) ، مرتفعةً فوق وحتى لاغيةً ظروف وجودها التاريخي . هذا الموقف في نقد النص ضمنيٌّ في الستراتيجية نفسها التي تميز نصاً من المخطوطات التي يجسَّدُ فيها النص بشكل غير تام ؛ يُعَبرَّ عنه في النقد الادبي المعاصر ، بمنح الامتياز للتفسير ، وهو ذلك العمل الذي يجد في القصيدة معنى يسمو بها على الكلمات المعبَّر بها عنه والسياق التاريخي لنطقه . انه موقفٌ على الاقل جزئياً يقوي كل العمل الادبي وهو الذي كان عنصراً للثقافة الادبية منذ زمن افلاطون (**مثلا الآيون دفيا دروس**) ولكنه بصورة اساسية رومانتيكي ايضاً ، وبالتأكيد انه دخل في التفكير الانكلو ـ امريكي المعاصر على شكل النقد الجديد كما نُطِقَ من قبل ووردزورث وخاصة كولرج . يمكن ان يُرجَّع تاثيره الاكثر مباشرةً في نقد النص الى الفترة الرومانتيكية ، وانه الى هذا المسح المختصر بالضرورة لهذا السياق ، وملائمته لهذه الطبعة ، لارغب في التحوّل الان .

اتخذت التحليلات التشريحية لعصر التنوير* في حقل نقد النص ، شكلاً محزناً بصورة خاصة . إن المرادفات التحقيقيّة لتجريبيّة هيوم وهارتلي كانت هي الدراسات النصيّة المنتجَة في المانيا في السنوات الاخيرة من القرن الثامن عشر .

كان كتاب جَي . جي . ايكهورن **مقدمة الى العهد القديم** (١٧٨٠ ـ ١٧٨٣) ذا اهمية خاصة ، الذي حلّل فيه مدرسة (او ماسورا) نحويّ العبرية المبكرين وألف **تاريخ النص** الذي لم يقتصر على اظهار كون العهد القديم وثيقة تاريخية مؤلَّفة من طبقات مختلفة فحسب ، بل ، بشكله الاصلي ، متعذراً استرداده[٣٦] . صدرت الشكوكية ، من هذا العمل ومن تحليلات نصيّة مشابهة حول الاساس التوراتي ككل والتي كانت لِتصبح معروفة بالنقد الاسمى ، تمييزا له من النقد الادنى او نقد النص .

جُهِّر . نظيرٌ مباشر ومتعمَّد في الدراسات الكلاسيكية من قبل تحليل إف . أي . وولف للمدرسة (scholia) الهومرية في كتابه الشهير Prolegomena ad

---

* التنوير : Enlightenment

Homerum (المقدّمة الى هـومر) (١٧٩٥) . صـائغاً عمله عـلى غرار مجلدّات ايكهورن ، بدأ وولف باكتشاف الشكل الحقيقي (vera forma) للالياذه ، ولكنهّ توصّل الى الاستنتاج بأن ليس للقصيـدة شكلٌ ولا مؤلفّ[٣٧] . كـان هذا تـطوراً مفرحاً ، كما اعترف وولف بحزن : « لا احد يستطيع ان يكون غاضباً عليّ كما انا غاضبٌ على نفسي » . [٣٨] محاولينَ ازالة القشور التي شكلّتها العصور من الشواهد التي أُسسّت عليها ثقافتهم ، وضع عليها هؤلاء النقاّد النصيّون عاملاً أكالاً قوياً لدرجة انه اذابِ الاثار نفسها . يمكن ان يُرى التاريخ التالي لنقد النصّ كبحث عن مقومٍ إما سيخفّف الماء القوي aqua fortis للتحليل النقدي او يَعُدُّه خطأ خاصاً ، لانهّ بشكله النقي ، كان بوضوح جداً سلاحاً خطيراً ، مُدَمِّراً للشيء الذي حاول ترميمه[٣٩] .

لم تؤرِّخ التحاليل النقـدية المُنجـزة من قبل رجـالٍ مثل وولف وايكهـورن النصوص الكلاسيكية للثقافة الغربية فقط ، بل جزّأتها ، ناثرةً الاجزاء عبر كـل العصر الألفي الاول قبل المسيح . كان هؤلاء العلماء ضحايا السخرية المؤلمة بان الوسائل نفسها التي تستعيد بها النزعة التاريخية (historicism) الماضي تعده غالباً جداً غير قابل للاستعمال . ولم يكن نقد النص هو الحقل الوحيد الذي كان فيه هذا المبدأ عاملاً ، لانه أُثبتَ تطبيقه على العمل الاكبر للدراسات الادبيـة ككل . إن النزعة التـاريخية مبنيّـة بالضـرورة على التـرابط المفترض لكـل الفترات التـاريخية والاعتقاد المتلازم بان نصّاً يستطيع ان يُظهِر اهميّته فقط عندمـا تُكشَف ارتباطـاته النسبية مع لحظته التاريخية . بتعاسة ، افاد تنفيذ هذا البرنامج في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في وضع النص في سياقه التاريخي بشكل امين الى درجة ان منزلته كقيمة كانت نادراً مُدرَكَة ، مع تأثيرات في النص كانت مشابهة بنحوٍ ملفت للنظر لتأثيرات نقد النص الهارب .

حاول التاريخي عاملاً وفق خطةٍ وضعية للسبب والنتيجة ، شرح النص بالاشارة الى اي عدد من التأثيرات الخارجية . حياة المؤلِّف ، وضعه السياسي والاجتماعي ، والاهتمامات الفكـرية والـدينية للفتـرة الزمنيـة ، والنماذج الادبيـة الموجـودة في المتناول ، وتوقعّات جمهوره ـ كل هذه المعلومات واكثر تجهّز المؤرّخ الادبي باصناف توضيحية لتفسير النص بواسطتها . طالما عَدَّت النزعة التاريخية كل المعلومات على

---

* تؤرخ : اي تجعله شيئاً من التاريخ (historicize)

الاقل ملائمة بصورة محتملة ، وطالما انها قاومت تحديد النص الادبي نوعاً خاصا من الوثائق بين انواع اخرى ، فانها بقيت بدون مبدأ تمييز للحكم على الملائمة بواسطته . كما عبرّ عنه رومان جاكبسن في وقت مبكر مثل ١٩٢١ ، فالمؤرخون الادبيون هم مثل « الشرطة الذين يُفترض بهم اعتقال شخص معينّ ، يعتقلون كلّ الاشخاص وينقلون بالقوة كل شيء يجدونه في البيت وكل من وُجِدَ في الشارع صدفةً . وهكذا يستولي مؤرّخو الادب على كل شيء ـ البيئة الاجتماعية ، علم النفس ، علم السياسة ، الفلسفة [٤٠] .

كانت النتيجة النهائية لتطبيق هذا المزيج المحشدً بغير تمييز من الاسباب بالنسبة للنص هي تقليله الى مجموعة متباينة بصورة قابلة للمقارنة من التأثيرات . بالنتيجة اصبح العمل الادبي ، كموضع موحَّد للمعنى ، مفكَّكاً بدرجة مؤثّرة ، وذهبت معه الرسالة الحضارية mission eivilisatrice التي أُعتُقد دائماً أن الثقافة الادبية تنجزها . كان هذا تفكيكاً اعطى ابطال الثقافة الادبية اختيارين : إمّا اعادة صياغة لازمنيّة كلاسيكياتهم بنحوٍ سيقاوم قساوة الاثر القاسي للنزعة التاريخية او تبنيّ طرق النزعة التاريخية نفسها بنحوٍ بحيث لانستطيع الغاء القيم التي أُستخدِمَت لاكتشافها . أُستخدم كلا هذينٍ المنهجين في حقول النقد الادبي ونقد النص المتشابهة بشكل متزامن ، وانه لفي تتبعً هذه المتشابهات لنستطيع أن نضع طبعة كين ـ دونالدسن ونقد النص بصورة عامة نسبةً الى مسائل نظرية ومنهجية اكبر .

على مستوى النقد الادبي ، كان رد الفعل على التفكيكات التحليلية للنزعة التاريخية ، علم التفسير الرومانتيكي للاعلائية الالمانية من جهة ، والذي ادخل الى انكلتره بتوسط كولرج المتحمس ، ومن جهة ثانية النزعة التاريخية الصارمة ولكن مع ذلك الانسانية بدقة لعلم العصور القديمة (Altertumswissenschaft) . اسس علم التفسير الرومانتيكي اداة ربط بين الماضي والحاضر لم تعتمد ، بفضل توسط العقل Geist ، على وثائق معيّنة . القصائد ، مثل الجبال ، شخوص السفر العظيم / انماط ورموز الأبدية »[٤١] . ان القصائد مناسباتٌ لاكتشاف معنى متعالٍ تشهد عليه اكثر من كونها حاملة معنى ، ويجب أن يُرَحَّب بكونها عبارة كسر تماماً لانها تتطلب من القارىء فعلَ تخطٍ ، حركةً نحو ذلك « الشيء الذي على وشك الحدوث دائماً » والذي لايمكن ابداً أن يُجعَل تاريخياً . لذلك فان الحقيقة ـ بالنسبة لكولرج ـ ان هومر كان « مجرد اسم « بالنسبة لاجزاء الالياذه » لم تكن مسألة تستحق الاهتمام طالما أنّ حتى الياذة كاملة كانت مجرد علامة لـ (الانا) العظيمة[٤٢] .

كما اشار مؤرخو التاريخ النقدي المتأخر جداً ، فقد استمر علم التفسير الرومانتيكي هذا على لعب دور مركزي في النقد الادبي . اصرّ الرومانتيكيون ليس فقط على المادة الثقافية البعيدة تاريخياً بل على كل الاعمال الادبية التي تشترك في هذا الدور التوسّطي ، على اعتبار انها اساساً وكلاء لشيء اعظم من انفسها وغير محدَّد بالسياق التاريخي . تعرّف نظرية التلقّي الشعري المُعلَنَة في مقدمة ووردزورث في قصائد غنائية مثلاً ، تعرّف القصيدة على انها الوسيلة التي يُعاد بها القاريء المغترب الى اتحاد مع الطبيعة مع اصدقائه البشر ، في حين ان القصيدة بالنسبة لكولرج ، هي اداة توسّط في الدائرة الروحية (circuitus spiritualis) الثلاثية التي تربط الله ، والطبيعة ، والشاعر . في هذا النظام ، تعطي القصيدة القارىء تمثيلاً رمزياً للكون الملموس ومثالاً خاصاً عن العملية التي تُعَدُّ بها القيم العليا جوهرية[٤٣] . إنَّ إجهاد التفكير الادبي هذا موجودٌ ايضاً ، بشكل غير نقدي ، في نظرية المَحَكَ (touchston theory) لآرنولد واختبار هاوسمن الفيزيولوجي للتفوق الشعري ، اللذان يحاولان كلاهما مقابلة ثقافةٍ فقدت شرعيتها الدينيّة بقيم ادبية يجب بالنتيجة ان تُصان من التعريف التجريبي ، مع ذلك ، فبواسطة النقد الجديد كانت لهذه الافكار الرومانتيكية تأثيرها الاعظم في النقد الادبي الحديث .

ان النقد الجديد عقيدة مؤيدّة لمبادىء الحرية ، في طموحاته النظرية كما في جهوده المبَرمَجة لتحرير الادب ممّا يَعُدُّه اليد الميّتة لمعتقد تاريخي النزعة راسخ . كانت جدليته النظرية الاكثر مباشرةً الهجوم المزدوج على التعمّدية والوجدانية ، عَمَلٌ حُفزَ برغبةٍ لتأكيد استقلال العمل الادبي من نزعة تاريخية مقيدِّة . يجب ألاّ تُسمَح للحظة التاريخية لا للمؤلفّ (التحكم بصورة مزعومة في النص على شكل غرضٍ مُعلَن) ولا للقارىء (مُبيِّنة كعاطفة) أن تعرضَ للشيء الماوراء تاريخي الذي هو القصيدة . لذلك ايضاً فإن النص الادبي معفيٌّ من متطلبات الدقة التمثيلية المتوقعة من انماط الحديث الاخرى . تُعطى اللغة الشعرية مكانة خاصة ، ويجب ان يُفهَم الحديث الادبي قرينيّاً ، كحديث ذاتي المرجع ، كنظام ذاتي الهدف ، اكثر من كونه وفق تماثله مع عالم تاريخي لم يحاول ابداً محاكاته . لايكون العمل الادبي صادقاً ابداً مع الحياة ، وانما فقط مع نفسه يصر النقد الجديد ، بصورة متلازمة ، على أن الادب غير مقيَّد بالتزامات ايديولوجية . إن الاستعداد الشعري الصحيح في الاساس هو احد انواع النزاهة الكانطية ، الذي يبقي على بُعدٍ عن العقيدة ويُخضع مسرّات الايمان الى متطلبات الفهم الاكثر صرامةً . من هنا فالشعر ليس بلاغيّاً ولكنه درامي ، توّاق

ليس الى تقوية ادعاءات الايمان بل بالاحرى الى انجاز مضامينها .

علاوة على ذلك ، إن الهجوم النقدي الجديد على النزعة التاريخية تقاسَم مع المثالية الرومانتيكية التزاماً بالدور الثقافي للادب . كان النقد الجديد ، مع تمجيده للعمل الفني كقيمةٍ بنفسها ومن نفسها ، كان معارضاً للجمالية الهيدونيه (المُتَعيّة) بدرجة اعتراضه نفسها على الاخلاقية الضيّقة . انه لم يهجر الادعاء الرومانتيكي والارنولدي بان الادب يقدّم للقاريء المغترب معرفةً مُنقذة ، على الرغم من انه عبّر عن هذا الادعاء احياناً باسلوبٍ قاوم التصنيف البسيط (مثلاً ، « جسم الدنيا » لرانسوم ، و « الكون الملموس » لـويمسات) ، وأثـارَ ذلك بـالنتيجة ، اتهـامات الارباك (التعمية) واللاعقلانية (٤٤) . ولكن في الحقيقة ، اصر النقد الجديد دائماً على ان وظيفة القارىء لم تكن التقييم بل الفهم ، ونطق ذلك الفهم عـلى شكل قراءات ، هي تفسيراتٌ حوّلت القصيدة الى لغةٍ اوضحت الرؤيا الاخلاقية التي جسّدها العمل بصمت ولكن ببلاغة . لقد ذُيِّلَتْ مزاولة التفسير هذه بنزعة انسانية عامة نُطِقَت بما ميّزه آر . إس . كرين « كمجموعة مصطلحات إنقاص » : « الحياة والموت ، الخير والشر ، الحب والكراهية التوافق والنزاع ، النظام والفوضى ، الازلية والزمن ، الحقيقة والمظهر ، الحقيقة والـزيف ، . . . العاطفـة والعقل ، البساطة والتعقيد ، الطبيعة والفن » .(٤٥) مؤسِّساً التفسير ، ليس فقط كشكلٍ ذي امتياز ، بل كالشكل الشرعي الوحيد للدراسة الادبية ، أصر النقد الجديد على ان وظيفة الشعر هي ارشادنا الى مابعد نـزعته التـاريخية المقلِّصـة ، الى تلك الحقائق الدائمة التي لاتُجيز الدراسة الادبية فقط ، بل عملية الفهم الثقافي ككل .

باختصار اذن ، يمكن أن يُفسَّر مشروع النقد الادبي ، من الرومانتيكيين وخلال النقد الجديد ، يُفَسّر بشكل ملائم كمحاولة لمواجهة نـزعة تـاريخية نهمـه هددت باضعاف الاستعادة الثقافية نفسها التي كانت مقصودةً ان تحققها . لم يمكن السماح للعمل الادبي ، كوسيلة وحيدة للوصول الى إمّا القيم الاعلائية للمثالية الرومانتيكية او الانسانية العمومية لبراجماتية النقد الجديد ، بالتسرب بعيداً الى سياق تاريخي كان يهدّد بامتصاصه تدريجياً . بل العكس ، كان يتوجّب ترسيخ النص كنتاج صناعي ثابت ومكتفٍ ذاتياً لم يَدِن بالولاء النهائي للحـظته التـاريخية ولكنـه ، بالعكس ، خاطب حقلاً ذا قيمةٍ عالمية .

جهداً مشابهاً في مواجهة تخفيض القيمة من قبل النزعة التاريخية الوضعية كان

ايضاً عاملاً ضمن معقل Altertumswissenschaft (علم العصور القديمة) نفسه ، في تطور التاريخ الثقافي . كان ـ جزئياً ـ التاريخ الثقافي ببساطة جهداً لتصحيح النقص الظاهر للهدف الادبي باعادة موضعته ضمن سياق معادة صياغته تماماً . اذا كانت **الالياذة** تظهر كِسَرّياً للقراء المعاصرين ، فذلك لانهم فشلوا في فهم كليّة الثقافة الهيلينية التي كانت **الالياذة** فقط جزءاً منها . وانه لصحيح ايضاً ان بعض المؤرخين رأوا الوحدة الثقافية لكل فترة عائقةً لاحتمال الفهم التاريخي بحد ذاته . بالنسبة لاوسولد شبنغلر ، لنأخذ المثال الاكثر تطرفاً ، الفكرة اننا نستطيع ان نفهم الماضي هي مجرد نزعة خيريّة عاطفية . ولكن علم التفسير الذي طور من قبل شلير ماكر وديلثي ذهب الى أنّه ليس فقط المعرفة التامة بالاهداف الثقافية الحقبة اخرى ممكنة ، ولكنها جُعِلَت ممكنة بواسطة انسانية (humanitas) تربط الماضي والحاضر . اوجز اريك اورباخ ، وهو ربما احد آخر العلماء القادرين تماماً على المشاركة في هذا المشروع ، مقدمته الاساسية في مقال عن فيكو ، الرجل الذي كان من عدة نواح مؤسسها غير المُعلَق :

ان التطور الكامل للتاريخ البشري ، كما عُمِلَ من قِبَل الناس ، موجودٌ محتملاً في الذهن البشري ، ولذلك يمكن ، بعملية بحث واعادة استحضار ، أن يُفَهم من قبل الناس . ليست عملية الاستحضار تحليليّه فقط ؛ انها يجب ان تكون تركيبيّة كفهم لكل مرحلة تاريخية ككل متكامل ، لعبقريتها (**عقلها** Geist كما كان الرومانتيكيون الالمان يقولون) ، وهي عبقرية تتخلّل كل النشاطات والتعابير البشرية في الفترة ذات العلاقة[٤٦] .

يصبح ، في الواقع **علم العصور القديمة** Altertumswissenschaft ، **تاريخ الفكر** Geistesgeschichte ؛ نزعةً تاريخية مروحَنه يُبَرَّر فيها التحليل التاريخي ويكبَح في آن واحد باكتشاف العبقرية التي هي اساس التاريخ .

في حين أن النقد الجديد و**تاريخ الفكر** متحّدان في مقاومتهما لتجزئة الهدف الجمالي المرتكبة بغير تعمّد من قبل التاريخية ، فهما مختلفان بشدّة في نواحي اخرى . يحاول النقد الجديد تحرير العمل الادبي من التاريخ بحد ذاته ، في حين انه في قلب التاريخ يجد **تاريخ الفكر** بقاءً مُنقِذاً . مايجعل هذا التناقض جديراً بالملاحظة بالنسبة لنا هو وجوده ضمن المبدأ الفريد لنقد النص . لانّ نقد النص ، في محاولته لتخفيف سلب التحليل التاريخي ، إستفاد من كلا هذين المنهجين على الرغم من تناقضهما

الضمني . هذا تناقض موضحٌ بشكل مؤثر في عمل ناقد النصوص الرئيس في القرن التاسع عشر كارل لاكمان (المتوفي سنة ١٨٥١) . فضلاً عن ذلك ، فالقيم الادبية التي ارشدت « بَطَل العِلم » ذلك تجهِّز نظيراً موضحّاً لتلك التي تحفِّز طبعة كين ـ دونالدسن من پييرز پلاومن .

كان تحقيق لاكمان الكلاسيكي والتوراتي ، من جهة ، محافظاً بصرامة لم يكن هدفه إستعادة النص الاصلي بل بالاحرى الرجوع الى المخطوطة الاقدم . في طبعته الاقدم ، من بروبريتوس في ١٨١٦ ، فقد انتج عملاً كان حسب تعبير تيمبانارو « اصليّاً بصرامة » ، وحتى انجازه الاكثر نضجاً ، وتألقاً ـ وهو طبعة ١٨٥٠ من لوكريتوس ـ كان بارزاً لانّ لاكمان ادّعى القدرة على اعادة صياغة بنية المخطوطة نفسها التي كانت نموذج كل الشواهد الباقية ، اكثر بروزه لاكتشافاته النصيّة . بصورة مشابهة ، بينما كانت طبعته الاولى للعهد الجديد تذهب الى ماوراء النص المستَلم teutus teceptus ، الى المخطوطات ، فانها توقفت دون محاولة إستعادة الاصالة . تجاهل ، غير راغب في مخاطرة تشوية الصفحة المقدّسة sacra pagina نفسها ، قواعده النَسَبيّة وعاد الى ديبلوماسية الپروبپرتيوس . وفقاً لتحليل سكريفنر ، « يستقرض لاكمان ، نادراً على اكثر من اربع مخطوطات اغريقية ، وفي الغالب جداً على ثلاث ، ليس نادراً على اثنتين ، [وفي بعض المقاطع] على واحدة فقط . »[٤٨] في الواقع اذن ، ليس الرجوع الى الاصالة فقط تم التخلّي عنه كشيء مستحيل ، ولكن الوثيقة المادية تصبح ، ليس مجرد الاساس ، بل هدف نقد النص ؛ لقد اصبح الجزء والاصل الشيء نفسه .

إلّا إن عمل لاكمان كمتخصص في الأدب الالماني يتحرك باتجاه مختلف جداً ربماً يُمَثَّل بأحسن تمثيل في طبعته منNibelungenleid (اغاني نيبلونگن)[٤٩] . اشار لاكمان في عرضٍ لطبعة إف . إج . فُون ديرهاكين في ١٨١٧ ، الى ان العلاقة بين المخطوطات جَعَلَتِ اعادة صياغة أحد التحت الانموذجَيْنْ (hyparchetypes) بواسطة التنقيح النَسّبي ممكنةً . ولكن عندما عاد لاكمان نفسه في ١٨٢٦ لتحقيق القصيدة رفض اتباع نصيحته هو . هذا لم يكن لانه لم يثق بصحتها وإنما لانه لم يَعدُ متهيّئاً للاستقرار على التحت الانموذجي فقط ، او حتى الانموذج الاصلي . على العكس ـ بفعل سحر النظريات البدائية حول التأليف والتي تسبّبَ تمزيق وولف

للالياذه جزئياً في بعثها ، ومتلهّفاً لاظهار أن مؤلّف Nibelungenlied ما كان شاعراً من القرن الثالث عشر كما كان ڤون دير هاكَين قد اقترح ولكن الشعب das Volk ـ كان لاكمان منهمكاً في بحثٍ عن اصول كانت بالتعريف غير قادرة على التوثيق[٥٠] من هنا ، في طبعته طَبَع ماعدّة التدوين الاصلي ursprungliche Aufzeichnung للقصيدة كما ظهر في احدى المخطوطات ولكن بعد ذلك حدّد الاغاني Lieder العشرين الاصلية التي صيغت منها هذه النسخة المنقحّة الاخيرة . شخصّ هذه الاغاني بواسطة معايير داخلية عرّفها بمساعدة ذخيرة الادوات التي أعدّها بنفسه بكدٍّ : معجم الالمانية العليا الوسيطة ، لقاموس التقفية ، وكتابٌ للقواعد . متسلحّاً هكذا بآلات التحليل المتوفّرة للعالم الكلاسيكي والتوراتي ، أسّس لاكمان usus scribendi للالمانية العليا الوسيطة لاختبار الاصالة بواسطته ، وحيثما وقعت القواعد ، وبصورة خاصة ، الوزن دون مستوى الصحّة المحدَّد ، بحث عن الافساد . بعد ذلك انبثقت القصائد الحقيقيّة عن حطام التأريخ ، وقدّمها اخيراً في طبعته لكتاب عشرون اغنية قديمة عن اغاني نيبيلونكَن Zwanzig alte lieder ron-der Nibelungen ، في ١٨٤٠ ، بشكلها النقي .

اذن ، فقاعدة لاكمان الاولى كمحقق ، لم تكن منهجية بل ثقافية : كان هدفه تأسيس نَص كان ، فوق كل شيء ، ثابتاً ، كان يعني هذا ، في حالة النصوص الكلاسيكية والتوراتية ، ربطها بأمان بشكلٍ وثائقي ما ، حتى اذا كان هذا الشكل بعيداً ببعض الخطوات من الاصل كما في حالة العهد الجديد ولوكريتوس . يبدو لاكمان ، في هذا السياق ، للمحدثين محافظاً بافراط . إن محاولته تشخيص (تحديد) النص والمخطوطة تجبره عليٍ ان يُنكِر اعمال الحكم النقدي حتى حينما يكون منهمكا جداً في العمل . فقد أتُهم ، بالنتيجة ، بتربية عادات مؤذية كهذه كعبادة المخطوطة الافضل ونظام ميكانيكي يَعِدُ بموضوعيةٍ وتأكُدٍ لايستطيع ان يقدّمها .

ولكن ستراتيجيته مع النصوص العامية مختلفة تماماً . فواقيته هنا ضد التحلل هي usus seribendi (الاستعمال التأليفي) الذي يرجّع نصّاً متقلّباً الى كمالٍ مرتّب ووضوح . ربما هذا جليٌّ في طبعته المقترَحَة (المخطّطه) لكتاب Das Minnesangs Fruhling ، أُكمِلَت بعد وفاته من قبل موريز هاويت (١٨٥٧) ، حيث إنها تعمل كما رأينا حتى في حالة قصيدة « بدون مؤلف » مثل Nibelungenlied . وفي حين أنّ تأثيرها الاوّلي قد يكون محلِّلاً ، إلاّ أن النتيجة النهائية هي الوصول الى اعماق

الاصالة ، في هذه الحالة هي Zwanziglieder (الاغاني العشرون) التي طوّر منها ursprungliche Aufzeichnung (التـدوين الاصلي) . إن اصـول القصيـدة ، بعيداً عن الاختفاء في الجزء الخلفي المظلم وهاوية الزمن ، قد ثُبِّتَتْ بوضوح وخُطِّط تطورها كعدد من المراحل الموصوفة بوضوح ، كلّها عدا الاولى لكونها مترابطة مع مخطوطة معيّنة . انه لممتعٌ بدرجة كافية ، انه حينـما كان وولف حـريصاً عـلى ألّا يخصصّ اي الاجزاء من النص المُستَلَمَ للالياذه اما كانت تشهد على او تمثل حقيقةً القصائد الاصلية ، حلّ لاكمان هذا الشك الخطير بتحديد ثمـانية عشـر مقطعـاً كمقاطع اصلية . ان عدم وجود مخطوطة تحوي هذه الثمانية عشر مقـطعاً فقط ، بشكل غير مشكوك فيه ولكن بدائيٍ اكثر ، يمكن رؤيته كحادث تاريخي قد يعالجه الزمن اكثر من كونه حجّةً ضد تصنيفٍ لاكمان . تقف وثيقةٌ ماديّة ، مرة اخرى ، سواءٌ أُفتُرِضَت او استُعيدت فعلاً ، كبداية ونهاية العملية كلها ، السلطة المُجيزة التي تعمل العلاج النوعي النهائي ضد حامض نقد النص .

توحي بُنية طبعاته الى كون الثبات النصيّ هو الافضليّة الاعلى لمشاريع لاكمان التحقيقية . حتى حينما تكون النصوص مُزوّدة بملاحظات بكثرة ـ وان التأثير الكاسح لطبعة لوكريتوس ناشيءُ ايضاً من مدى وعمق المعرفة المطمورة في التعليق كنشوءه من اعادة بناء المخطوطة النموذجية الاصلية ـ تبقى قرارات لاكمان التحقيقية مُحكَمَة و (وصفٌ يكرَّر غالباً) تنبوئيّه . يبقى النص المطبوع كنتاج لعمل المحققّ ، نتيجةً للاجراءات الاثارية الدقيقة والمعقدة للغاية والتي تبقى مع ذلك ، وعلى الرغم من وفرتها ، غير مرئية بعزم . ان انتباه القاريء موجّه ، ليس الى العملية ، ولكن الى الانتاج ، الى القصيدة التي انبثقت الان من حطام المخطوطات وقد لُصِقَت عـلى الاقل بثبات مطبعي .

ان التزام لاكمان هو اخيراً بالنص الشعري نفسه ؛ فكما قال پيتر گانز « انه ما كان مهتماً بمشاكل نقد النص بحد ذاتها : كان هدفه دائماً ان يجعل الشعر العظيم للماضي ميسوراً لمُعاصريه » ، وكان هو نفسه شاعراً ومترجمـاً لشكسبير(٥١) . ان نفـوره من الاسهاب حول اجراءاته التحقيقية ، باختصار ، ربما هو دالّة غطرسته المعروفة ، ولكنه ايضاً ستـراتيجيّ ، من ناحيتـين . الاولى هي تأكيـده الضمني أن لا احد يستطيع ان يفهم هذه المسائل مالم تكن مكررّةً اياها بنفسها ، في حين أن الشروح غير ضرورية للمسائل المبدوءة بنحو صحيح ، والثانية هي الافتراض السخي أنّ وظيفة المحقق هي تسليم النص بشكل يستطيع به أن يصبح جزءاً من الاسس الثقـافية

لمجتمعه .

يجب ان يكون التشابه الجزئي الان لطبعة كين ـ دونالدسن من بيير ز بلاومن ـ أأمل ـ واضحاً في تشابهاته واختلافاته . إن كين ودونالدسن هما ورثة التقليد المعقّد الذى يُعَدُّ لاكمان شاهده الرئيس ، وتعكس طبعتهما هذه الوراثة . تظهر احياناً التوتّرات من خلالها : رغبة المحققِّينَ التجريبية في جعل المعلومات ميسورة ، مثلاً ، تتعارض بشدة وعدم رغبتهما في تزويد اسنادات ترافقيّة تجعل المعلومات ميسورة في حالات منفردة . النتيجة هي نص حيوي بخلاف مع نفسه بشكل ملفت للنظر . فمن جهة ، كثرة الاقواس والمجموعة الكبيرة للاشكال المختلفة في اسفل الصفحة تُذَكِرِّ القاريء باستمرار بانه يتعامل مع نصٍّ محققٍّ ، الضمان الزائف لطبع غير مشوه ، كما نجده في اية طبعة من طبعات جوسر ، مثلاً ، ممنوعُ عنّا هنا . لم يعد المفسِّر في المجموعة التنفيذية يستطيع ان يفترض برقة ان عمله يبدأ عندما يكون المنقحّون في الجزء القاعدي قد اكملوا عملهم . ان المعلومات التي يُبنى عليها النص ، من جهة اخرى ، مخبّأة بعزم في مقدمة مرتبّة ، ليس كشرح عا ـي ، ولكن كنثر مكتوب بأناقة . علاوة على ذلك ، هناك كمية كبيرة من المعلومات لم تُعطَ لنا ، خاصةً تلك التي لها علاقة بنِسَب الاصالة في مواضع مختلفة[٥٢] . ارى ان هدف المحققينَ ليس هو حماية نفسيهما من التدقيق ولكن اكمال قاعدتين متناقضتين على نحو حاسم : من جهة ، تقديم نصٍّ مؤشـرً كاعادة بناء والـ ـي لذلك يطالب القارِيء ، ليس فقط وعياً وانما موافقةً على حقيقة التدخل التـ ـقيقي ؛ ومن جهة ثانية ، تقديم نصٍّ ميسور كليّاً للاهتمامات النقدية الجارية و ـسسات الاستهلاك الادبي .

تنشأ الاهتمامات غير المقرَّرة التي يُفِسدُ تصادُمُها ذوق تقديم النص ، تنشأ من التقاليد المتباينة للدراسة الادبية التي عاينّاها . من ناحية ، هناك النزعة التاريخية الوضعية التي تتطلّب اهتماماً مدِّقّقاً للحقائق ، مهما تكن مسببة للخلاف اومُبهَمَة ؛ فتلك تمنح التفسير الحرفي المبني على السبب والنتيجة امتيازاً على المناهج التفسيرية التي تعتمد على افكار التمثيل الرمزي ؛ وتلك ، غير مهتمة كماظاهر بالرسالة الثقافية للدراسة الادبية ، تقبل بشكل رصين بتحديدات منهجها وتتجنب مشاركة تلك المشاكل الادبية والتحقيقية الاقل حَسماً ، كتوطيد المعنى او الاصالة ، التي يبقى حلّها غير قابل للاثبات . من ناحية اخرى ، هناك اعتقاد مثاليّ بانه حتى بين فوضى التفصيلات الجزئية التي تركها التاريخ لنا ، تبقى هناك ومضة ضوء تشع عبر

العصور . في قلب التاريخ هناك لازمنيَّة تقاوم أن تُجعَل تاريخيّة ، وهي قيمة تعلو اية لحظة تاريخية معيّنة ولها قوّة كونية . بالنسبة لتاريخ الفكر Geistesgeschichte ، فان هذه القيمة منتشرة خلال اجزاء فترة تاريخية ويمكن ان تُبلوَر على شكل مذهب (Weltansehauung) او عقليّة (mentalite) ، بالنسبة للنقد الجديد بالمقارنة فان هذه القيمة مُمثلة كلية ومجسدة في النص الادبي نتاج صنعي يقاوم بانتصار التقرين التاريخي .

يشترك نقد النص في هذه المثالية العامة في ادعائه القدرة على اكتشاف نص اصلي من الاجزاء والاثار التي تركها لنا التاريخ . مشبّعاً بالمعرفة التاريخية من الطراز الدقيق والقاسي جداً ، يستخدم نقد النص ، مع ذلك ، معرفته الواسعة في صراعٍ لانتزاع اصالةٍ من الماضي يهدّد الزمن بطمسها ، وهي اصالةٌ يصنفّها نقد النصٍ على انها النص . في هذا الجهد ، اذن ، يرصّف نقد النص نفسه بنحو اقرب مما قد يُتَوقَّعِ مع النقد الجديد . كما يصرّح النقد الجديد باستقلال النص من القوى التاريخية ، كذلك فإن نقد النص يُعيد بناء النص من سياق الناسخية المحجوب فيها . فضلاً عن أن المناهج المطوَّرة من قبل نقد النص لتثبيت النص في اية طبعة مبنيّة على القيم الادبية نفسها التي يستخدمها النقد الجديد لاجازة نصٍّ كمرجعٍ ثقافي .

لقد رأينا أن النشاط الاساس لنقد النص هو بحكم تقييم الدليل القرائي ، أي ، القراءات المختلفة ، وكما يوحي مثال طبعة كين ودونا لدسن من پييرز پلاومن ، فان هذا الاختبار محكوم بصورة مميّزة بمعيارين يحتملان التناقض فيما بينهما[٥٣] الاول هو difficilior lectio potior (صعوبة القراءة المستلمة) ، وهو مبدأ يفترض أن اللغة الشعرية للمؤلّف مختلفة نوعيّاً عن اللغة النثرية للناسخين . والآخرين هو ملائمة المعنى ، والذي يفترض أن القصيدة تجسِّد « بنية كاملة للمعنى » (ص١٣١) والتي يمكن أن توضحَّ بالتفسير . يقابل هذان المعياران باكثر من طريقة تقريبية المبدأين اللذين حاول بهما النقد الجديد اثبات القصيدة كمرجع ثقافي : إختلافها الجذري عن الاشكال الاستطرادية الاخرى ، ولكن تيسّرها للتفسير . بتعبير آخر ، ان وظيفة المحقق الذي يواجه كتلة من الدلائل القرائية هي « قراءة » الدليل كما يقرأ ناقد جديد قصيدةً ، وكنتيجة لكدّة انتاج تفسيرٍ هو في الحقيقة القصيدة نفسها .

في تتبعّ خطوط النَسَب بين النقد الجديد وپييرز پلاومن المحققّة من قبل كين ودونالدسن ، ربما يبدو اني اجرّح في طبعتهما بتصنيفها كنتاج مدرسة نقدية

واحدة[44] . ولكن ارى ان التوصل الى هذا الاستنتاج سيكون سوء فهم لقوّة (دافع) المناقشة . لانهُ كما حاولت أن اوضحّ ، فان النقد الجديد ـ مثل تاريخ الفكر (Geistsgeschiehte) ـ هو جزءٌ من جهدٍ اكبر ضمن الدراسات الادبية لحماية الادب من تجزئات وتقليلات النزعة التاريخية الوضعية انه ليس مجرد فترة فاصلة في تاريخ النقد ، ولكن تعبيرٌ عن اجهاد عميق للتفكير النقدي الذي ينشأ من الرومانتيكية والذي اصبح يسيطر على مجمل مجال الدراسات الادبية . في الحقيقة ، كما يحاول التفكيك ان يُذكّرنا ، فان مؤسسة الدراسات الادبية ـ بمبادئها المُحكَمة ، وانتاجها المستمر للتفسيرات ، والنزعة الانسانية العادية التي توافق عليها ـ مبنيّة لدرجة كبيرة على التزامات جماليةِ النقد الجديد .

إن الالتزامات نفسها كما كانت تعليقاتي على لاكمان مصممَّةً لان تُبيّن ـ مركزيةٌ لنقد النص ، الذي بحث عن طريقةٍ لترسيخ النص بمنع عملية التحليل التاريخي . اذن ليس القصد أن كين ودونالدسن لم يتناولا الدليل امامهما لكي يُنتِجا قصيدةً تتلائم مع معايير الادب كما حُدِّدَت من قبل علم الجمال الرومانسي والنقدّي الجديد بالاحرى هو أن الوسائل التي يجب ان يُثبَت بها نصٌ ما لاتدع مجالاً لنتيجة اخرى . تُجعَل العملية التحقيقية ممكنة ، كما يبيّن كين ودونالدسن ، بثلاثة افتراضات : بان هناك اصليّة ؛ بأنّ الاصلية مختلفة نوعيّاً عن غير الاصلية التي هي مطمورةٌ فيها ؛ وبأن لها معنىً يحدث في اللغة في كل نقطة[45] اذا تم قبول هذه الافتراضات ، فان البقية تتبع .

ولكن ماذا اذا لم يتم قبولها ؟ البديل الوحيد آنذاك هو عدم التحقيق مطلقاً . بدون شك ، لعدم التحقيق عدة درجات مختلفة ، تتراوح من طبعةٍ اصلية تقدّم وبنزاهة شيئاً اكثر قليلاً من نسخةٍ من مخطوطة واحدة وطبعة تقليدية « محافِظة » تحدد التزاماتها النقدية بمنح الامتياز الى مخطوطة واحدة بجعلها نصّ مخطوطة . باعتبار مشروعه التحقيقي تصحيح وثيقةٍ غير تامّة ولكنها بوضوح موثوقة ، اكثر من اعتباره تثبيت نص تشهد عليه المخطوطات ولكن التي لاتجسّده هذه المخطوطات انفسها ، فإن المحققَ قادر على تقييد المشروع ضمن حدودٍ ضيّقة . ان نتيجة هذا التقييد ، كما اظهرتها المناقشة السابقة ، هي انتاج طبعة قد تبدو موثوقة لانها مبنيّة على مخطوطة واحدة بثباتٍ جداً ولكنها نقديةٌ بنحوٍ غير كاف ، أي ، إن القصيدة محقّقة بنحو ناقص .

في منح الامتياز الى قراءات في مخطوطة اساسية يقوّض التحقيق المحافِظ صرامة

وشمولية النشاط التفسيري الذي هو اساس نقد النص . ولكن ، بشكل ينطوي على مفارقة ، مايبرر gran rifiuto (رفضاً كبيراً) كهذا ليس ايمانٌ متطرّف بالدليل الوثائقي بل العكس بالضبط ، شكوكية في ان الوثائق يمكن ان تُجبَر على منح اصالة . شاكاً في ان التمييز بين ما هو خاص بالناسخ وما هو خاص بالمؤلّف يمكن ان يكون معمولاً بدقة او بثبات ، يستغل المحقق المحافظ مخطوطة واحدة بالسلطة التي يفشل في ممارستها . انهّ لتأثير بييرز بلاومن ، المحققّة من قبل كين ودونالدسن ، اظهار أن شكوكية منهجية كهذه غير مجازة (لامبرّر لها) . معطىً الدليل الكافي ، يمكن حقيقةً اجراء التمييز بين ما هو خاصٌ بالمؤلف وما هو خاص بالناسخ على اسس تجريبيّة افضل من اجرائها على اسس تخمينية ، مع نتائج ، طبعاً ، قابلة للتحقيق (الاثبات) من ناحية كونها قابلة للقياس بمعيار معينّ يكون منعزلاً عن اية عملية تفسيرية ، ولكنها (أي النتائج) مع ذلك متينة بدرجة كافية لمواجهة الشكوكية المضعفة .

ولكن التحدّي الشكوكي في نقد النص المثالي ، كما هو بالنسبة لنظيره في حقل النقد الادبي ، ليس فقط منهجياً ، ولاينشأ فقط من نزعة تاريخية محافظة ، يَعد النقد التفكيكي للثقافة الادبية المثالية ايضاً ، يَعدّ المقدمات الاساسية لنقد النص مُشكِلةً نظريّاً . ان افتراض الاصل او الاصالة ، بالنسبة للتفكيك ، هو خطةٌ تحاول بها ثقافةٌ مركزية الفكرة إخفاء غياب تفوّقٍ (سموٌ) مُجيز . ولايجب ان يُفهَم النص المنفرد كناتج لموضوع مُرَخِّصٍ ينشأ منه ويجب ان يُشار اليه للتحقيقّ . على العكس ، إن النص ، بالنسبة للناقد ما بعد الحديث ، هو bricolage (عمل كل المهن) ، مجموعة استشهادات مؤسَّسه من قبل نصوص اخرى وهي تنقل هذه النصوص . كونه غير ثابت بطبيعته ، تبطل مركزية النص بعلم تفسيرٍ تفكيكي يتصدّر الاهميّات غير المُعلَنة التي تُقِلق توازنه وتكشف اعماقاً مُقلِقه . من هذا المنظور ، فان « تأسيس نص » هو مشروعٌ مخادع . في الحقيقة ، ضمن منظور التفكيك ، هناك القليل للاختيار بين السند الخطيّ ونسخة الناسخ ، في الحقيقة ، بقدر كون الموضوع مرسّخاً باعلانه اكثر من كونه كذلك باجراء العكس ، فان فكرة سندٍ خطي كنص مكتوب من قبل مؤلّفه تصبح نفسها مُشكِلَةً .

في حين تصعب الاجابة هنا عن الاسئلة المثارة من قبل التفكيك ، ربما يمكن قول تعليقين بفائدة . الاول هو تأكيد الحقيقة انه عندما يُسمَح للمشروع التفكيكي بالتضاؤل الى خطة تفسيرية ، فانه يجد نفسه محصوراً في نقض الذات نفسه الذي

يلاحظه بذكاء في اي مكان آخر . إن المواضيع التفكيكية ، في ترجمتها عبر الاطلنطي ، تُصاغ من ناحية الموضوع ، غالباً جداً ، الى مجموعة مصطلحات تقليل في تطبيقها تحاكي المناهج النقدية الجديدة التي هي (اي المصطلحات) مصممة لان تستأصلها(٥٧) الغياب والحضور ، التكرار والاصل ، مركزية الفكرة والاعلائية - هذه هي مصطلحات تفسيرٍ تقليليّ (وقابل للتنبوء به) كأي شيء انتجه النقد الجديد . فضلاً عن ذلك ، ففي حين كونها مُسنَدة بايديولوجية ترفض مثالية النقد الجديد ، الّا ان المشروع التفسيري نفسه الذي هي في خدمته مبنيٌّ على مثالية كهذه تماماً . للتعبير عن المسألة بمصطلحات عملية الى حدّ مربكٍ تقريباً ، ينبغي التساؤل فيما اذا كان بمقدور مفسّر تفكيكي التهيؤ لانجاز عمله التفسيري على اية خمس من المخطوطات الواحدة والخمسين ، لبييرز پلاومن ؟ هل كان لتختلف عنده قراءة ترويلس وكريسيدا في طبعة رووت بدل قراءتها في مخطوطة Gg 4 . 27 ؟ ان غرض هذه الاسئلة المبتذلة والحقيرة هو الايحاء الى ان النقاد المفككين معرَّضون ربما لاتهام التشبّث بالارباح التي تدرها عليهم اعمال الكتّاب ، وبمعنى أوسع ، أن للنظريات التفكيكية عواقب عملية يجب ان ينظر اليها بجديّة .

تمثل هذه التحذيرات ، بالطبع ، ناحية واحدة فقط من المشروع التفكيكي ، وهي ناحيةٌ ينكرها تفكيكٌ اكثر طموحاً . للاستشهاد بقول دريدا :

مايدعى احياناً بتهور تفكيكاً ، اذا كان ذا اية اهمية ، ليس مجموعة متخصصة من الاجراءات الاستطرادية ، واقل من ذلك احتمالاً كونه قواعد طريقة تفسيرية جديدة تعمل على النصوص والتعابير في ظل مؤسسة معيّنة وراسخة . انه ايضاً ، في الاقل جداً ، طريقة اخذ موقف ، في عمله التحليلي ، بخصوص البُنى السياسية والمؤسساتية التي تجعل ممارساتنا ، ومنافساتنا ، وانجازاتنا ممكنةً وهي تحكمها . . . . ان التفكيك لاهو اصلاح منهجي يجب ان يعيد تاكيد التنظيم في المكان ولا هو ازدهار التحطيم اللامسؤول والتحطيم صانع اللامسؤول ، الذي سيكون تأثيره الاكيد ترك كل شيء كما هو وتعزيز القوى الاكثر جموداً ضمن الجامعة(٥٨) .

تُعيدنا هذه التعليقات الى مشكلة الطبيعة التاريخية للمعرفة ، المشكلة التي كانت موجودة خلال هذا المقال كله . في حين أن مناقشتي لم تنشغل بنحو مباشر بالمسائل السياسية والنظرية التي تثيرها دريدا ، إلا انها يمكن ان تُمِدَّ في ذلك الاتجاه ، ولكن مع ذلك فالمسائل المركزية واضحة . اذا كنا مهتمين باعادة بناء ماض يمكن

الاستفادة منه ، ما هي الافتراضات الممكنّة التي يجب ان يعتمد عليها ذلك العمل ؟ اذا كان يجب اهمال المقدمات المثالية التي ذيَّلَت نقد النص ، ماذا يجب ان يحلّ محلها ؟ هل من الممكن استعادة تراثنا الادبي بطرق لاتحدّد الاستعمالات التي سيُستعمل بها ؟ في حين أسأل هذه الاسئلة بصوتٍ متسائلٍ بصدق ، يجب ان اعترف باني لست فقط لااستطيع ان اعطي اي جوابٍ ولكن ، على الرغم من قوة المناقشات التفكيكية ، احس بحاجةٍ قليلة الى الجواب . أنا اثيرها هنا بالقناعة أن هذه الاسئلة ، واخرى مشابهة لها ، هي التي ستواجه اولئك الذين سيرفضون - بأيّ اساسٍ منطقيٍّ كان - طبعة كين - دونالدسن من بيرز پلاومن ونوع الفهم التاريخي الذي تشهد عليه بشكل رائع .

تحقيق نصوص العصر الوسيط
بعض التطورات وبعض المشاكل

ديريك بيرسل

- ٥ -

لقد حُسِّنَت دراسة الادب الانكليزي الوسيط بعدة طرق في السنوات الثلاثين الماضية ، وقد زوَّد توسعُ الاقسام الجامعية للغة الانكليزية خلال تلك الفترة العديد من الجوائز التشجيعية للبحث المتخصص في هذا الحقل . لقد كـانت التحسّنات الرئيسة في عمل التفسير ، والتقييم ، والدراسة المقارنة ، والتاريخ الادبي ، وقد كان اكثر العلماء مقتنعين باعتبار نقد النص مسألةً للمتخصّصين ، او على الاقل عمل شخصٍ آخر . وهكذا فقد سادت هدنةٌ غـير مستقرّة بـين نقاد النصـوص والنقاد الادبيين ، ونمت درجة من العزلة ليست صحيّة لايّ منهما . إن مشاكل وضعٍ كهذا تستحق الفحص ، وتزوّد **حكايات كانتربري** توضيحاً ملائماً للبدء به .

إن طبعة جوسـر المستعملة بشكل واسـع من قبل الـطلاب (الدارسـين) والعلماء (البـاحثين) ، والمستعَمَلة بصـورة كليةّ تقـريبـاً لـلاستشهـاد في الكتب والمقـالات النقديـة ، هي الطبعـة الثانيـة لأف . إن روبنسن (١٩٥٧)[1] . ان استعمال هذه الطبعة منتشرٌ بدرجة بحيث اصبحت تُعَدُّ سجلاً موثوقاً لكل العمل كما كتبه جوسر ؛ والطلب على التأكيد التحقيقي الواضح من قبل القرّاء والنقاد عالمي ومستعجلٌ الى درجة أن الدراسات النقدية العديدة « للوحـدة » او « الفكرة » في **حكايات كانتربري** تُعامِل ترتيب روبنسن **للحكايات** على انه ترتيب جوسر ، في حين ان الطلاب ساخطون حتى بالالتباس التحقيقي البسيط لنظام الترقيم المزدوج لابيات الجزء ٧ (B2) . والنتيجة هي اهمال كل انواع المشاكل المتعلقة بنص جوسر ، بكل عواقبها التي تخص النقد الادبي . انه ليس غير اعتيادي ايجاد الحالـة غير المنتهيـة

ديريك بيرسك استاذ الادب الانكليزي في مركز الدراسات الوسيطة ، جامعة يورك .

للعمل ، ويُعامَل وجوده على شكل سلسلة اجزاء منفصلة كفُواق في تقديم النص على الصفحة ، ودليل التقسيم الى صفحات مهملٌ عامةً بنحو متساو ، مع كـون مقاطع من مراحل مختلفة من تطور العمل مُدمَجَة ، بدون تعليق ، وذلك لاغراض التفسير[٢] .

لم يكن قصد روبنسن اخفاء طبيعة العمل بهذه الطريقة ، وقد يُفتَرضْ انه كان فقط يتبـع تقليداً لـلانتقائيـة البراجمـاتية في طبـع كلٍ شيء كـان ممكنا ايجـاده في المخطوطات والذي كان بشكل مقبول ظاهرياً جوسرياً ، طبعه في نقطة ملائمة من نصّه . ولكن سرعان ماتُنسى براجماتيـة المحققين من قبـل القرّاء ، الـذين تكون حـاجتهم الى نصٍّ بينّ ، سـواءً بدافـعِ اللامبـالاة ، او الانهاك ، او البراءة ، او الرضا ، حاجة ملحّة . لاشيء اكثر لفتاً للنظر في هذا المجال اكثر من اهمال الطبعة الهامّة من **حكايات كانتربري** لِجَي . إم . مَنْلِي واديث ـ ريكيرت (١٩٤٠) ، التي يستشهد بها نادراً او تستعمل من قبل باحثِي جوسر[٣] . انها ، لاريب ، في ثمانية مجلدّات ، غير ممكن الحصول عليها تقريباً ، وإنها مقدَّمة بصورة غير مشهيةّ عـلى شكل اوفسيت من النسخة الاصلية المطبوعة على الآلة الكاتبة . إلّا انها توضحٌ ، اذا لاتفعل أي شيء اخر ، أن اختيار روبنسن للمخطوطة الاساسية كان خاطئاً ، وأن ترتيب الحكايات الذي يقدّمه ليس ترتيب جوسر .

إن هذا موقفٌ غريب للنص المعتمد لشاعرنا الوسيط الرئيس لان يكون فيه ، والمسألة تُبِّرر بعض البحث . إن طبعة روبنسن معتِمَدة ، مثل طبعة سكيت ، على مخـطوطة ايلسمـير التي رأت النور في القـرن التاسـع عشر واخيـراً دفعت جـانبـاً المخطوطات المجتَهد فيها بصورة واسعة ، مثل هارلي ٧٣٣٤ ولنسدون ٨٥١ ، التي كانت حتى الآن تجهّز نص **الحكايات**[٤] . كانت طبعة سكيت تقـدماً عـظيماً عـلى الطبعات السابقة ، ولكن حينما قورنت بمخطوطة هنكرت ، كان واضحاً أن ايلسمير نفسها كانت منقحَّة بدرجة واسعة . انجز هذا التحقيق باسلوب ذكيٍّ ومسؤولٍ جداً وكان مُصَمَّماً لان ينظمّ النحو والتصاريف ، وليزيل الشوّاذ والتناقضات الظاهرة ، وليُقصي ماأُعتقِدَت انها اشياءً غير مناسبة ، ولينظم الوزن عند جوسر وفق نمط عَشرة المقاطع[٥] . انها لعلامةٌ للاعتبار الكبيرِ الذي عومِل به جوسر أن يُجادَ باهتمام كهذا على قصيدته الرئيسة بعد وفاته مباشرةً . انه اهتمامٌ غير عاديّ ، ويجب ألّا يكون مُدهِشاً بتاتاً أن يكون سكيت متأثراً بالمخطوطة ، وخاصة أن انهماكاتها التحقيقيّة تشبه تحقيقاته هو لهذه الدرجة . ولكن واضح أن ايلسمير تقدّم نصّاً ، ليس لماكتبه

جوسر ، ولكن ما اعتقد منفذوه التحقيقيون انه يجب ان يكون قد كتبه ، او ما كان سيكتبه لو انه عرف كما عرفوا هم مارغب في كتابته . هذا على الرغم من انه قد يكون موجودا في موضع منعزل معينّ في عقل المحقق الحديث ، لايمكن ان يكون اي جزء من قصده الحقيقي .

لايمكن ان يكون هناك شك في التفوق الحقيقي لهنگرت كشاهد على ماكتبه جوسر . هذا التفوق بادٍ للعيان ليس فقط في تمثيله الادق لممارسةٍ وزنية مَرِنه ، واصطلاحية ، وناجحة مقابل التناسق المخدَّر لايلسمير وخلفائها بل في قراءات عديدة ذات طبيعة واقعية ومهمة ايضاً . كأحد التفسيرات المحتملة للتقدير الالهي في علاقته بارادة الانسان الحرة ، يقدّم قس الراهبة ، في ايلسمير وفي طبعة روبنسن الاولى ، مايأتي :

او ، اذا مُنِحتُ الاختيار الحر

لعمل ذلك الشيء نفسه ، اولئلاّ اعمله ،

على الرغم من أن الله يعرف مسبقاً قبل ان يكون هو (it) [هنگرت : أنا (I)] معمولا . (wroght)

(حكايات كانتربري ٧ / ٣٢٤٦ - ٣٢٤٨)

إن قراءة هنگرت ، الملفتة للنظر ، غير المتوقَّعَة ، والجريئة في الواقع ، مفضلَّة في كل الاحوال : انها تقوّي تاكيد المعرفة المسبقة لله - فعّالة ليست فقط قبل انجاز العمل ولكن قبل ولادة المُنجز - باسلوب دراميّ ، و (wroght) ملائمة اكثر لخلق انسان اكثر من ملائمتها لانجاز عمل . القراءة مقبولة في طبعات دونالدسن وبرات[٦] ، وخطط روبنسن لقبولها في طبعته الثانية ، كما هو واضح من جدوله الخاص بالقراءات المُغَيَّرة (**الاعمال** ، اول ٨٨٥) . فشلت الآلية ، لسوء الحظ ، في العمل ، وكانت نتيجة التدّخل ان حُذِفت (it) و (I) ، بعواقب غير معروفة لتفسير المقطع من قبل القراء غير النصيين . يعلقّ منلي وريكرت ، عرضاً ، باستحسان على قراءة هنگرت في ملاحظاتهما ، ولكنهما يقبلان ايلسمير في نصهما ، وهي احدى النتائج غير السارة لقرارهما بتجنّب نص مخطوطة واستعمال طبعة سكيت (مع ميلها المبيَّت نحو ايلسمير) اساساً للمقارنة .

ان مسائلَ كهذه واضحة ، ولكن هناك مسائل اخرى ليست واضحة كهذه . يجب ألاّ يُستَخَفَّ بفعالية ذكاء محققي القرن الخامس عشر ، وانها قريبة الى فعالية الذكاء المطلوبة من ا لمحقق الحديث لدرجة أن التأكد من السلطان القضائي للمحقق

الحديث في تقرير القراءات الاصلية يصبح احياناً صعباً جداً . قد يعثر محقق معاصر ذكي ، ذو معرفة عميقة بلغة ومصطلحات شاعره ، على القراءات التي تبدو مفضلّة ، ليس فقط بالنسبة له ولنظيره الحديث ، ولكن تلك التي كانت لتكون مفضلّة من قبل الشاعر نفسه اذا كان قد فكر بها . ليس التمييز بين القراءات الاصلية والقراءات المجتهد فيها بذكاء ، دائماً سهلاً ـ حتى بالنسبة لاولئك الذين لهم فكرة افلاطونية بخصوص modus scribendi (التأليف الوحيد) لشاعر عظيم ـ وقد تكون قراءة « افضل » ايضاً نتاج تحسين كما قد تكون قراءة « اردأ » نتيجة لامبالاة الناسخ .

ان المحقق الذي يقبل بمبدأ lectio difficilior (القراءة الصعبة) ، والذي يقبل ايضاً بالمبدأ المرافق ، مبدأ الاقتصاد في فرضية ولادة الاشكال المختلفة ـ أي ، الذي يقبل بأي تحديد لعملية التقييم الذاتي ـ سيجد نفسه احياناً مُكرهاً على تبنيّ قراءات « اردأ » لمجرد انها اصعب على التفسير كقراءات ناسخٍ معطاةً شمولية التحسين الاجتهادي . سيراجع عند ذلك ، مفتَرَضاً ، فكرته عن « الأفضل » و « الاردأ » والذي سوف لايكون شيئاً سيئاً ، على فرض أن حكمه (تقديره) لمؤلّفه ككل مبنيٌّ على حشدٍ من تمييزات مُتقَنَه كهذه ، غالباً مخفيّة في لاشعوره (لاوعيه) . مثلاً في حكاية قس الراهبة ، عندما يكون الثعلب قد إنسلّ هارباً الى الغابة مع چانتكلير ، ويدعه يهرب الى شجرة ، يحاول ان يشرح سلوكه بالطريقة الآتية :

« وآ أسفاه ! » صاح الثعلب « وآ أسفاه ياچانتكلير !
لقد ظلمتك « قال » ظلما كبيراً ،
في اني جعلتك خائفاً
عندما امسكت بك وجلبتك من الباحة . out of the

حكايات كانتربري (٧ / ٣٤١٩ ـ ٣٤٢٢)

مقابل (out of the) في البيت الاخير ، هناك into this في هنگرت . تبدو القراءة تعطي معنىً بصعوبة ، ولكن ، اذا كان هذا خطأ ، فانه عمل لامبالاةٍ متعذرٌ تفسيره من قبل ناسخ حريص بشكل استثنائي . من جهة ثانية ، انه سهل جداً فهم كيف ان القراءة (into this) وهي من الجلي « خطأ » ، قد ولدّت القراءة (out of the) . لذلك ، ربما تحتاج (into this) باعتبارها القراءة الاصعب ، الى ان تُعدَّ قراءة چوسرية محتملاً ، وبعض التخمين الى ان يُفكرَّ فيه بخصوصِ دوافع الثعلب في التظاهر لچانتكلير بانه يحب فعلاً أن يشعر بالاطمئنان جداً ثانيةً ويحس بانه بين

اصدقائه ، في كل بيت ، في « هذه الباحة » .

ولكنها غير اعتيادية أن تثير هنگرت مشاكل كهذه . انه في اغلب الاحوال حلمُ محقِّق : مخطوطة مبكرّة غير مجتَهد فيها وذات نوعية عالية لاتضاهى ، وتحتوي على تحديد للفقرات ، وتنقيط ، واستعمال للحروف الاستهلالية الكبيرة بشكل ممتاز . لماذا إذن لم تستعمل ابداً ، لحد الان ، كنص مخطوطة ؟ الجواب هو انها تفتقد اقساماً معيّنة من النص (مثلا ، خطبة رجل القانون ، وبعض الروابط ، وبعض المقاطع في خطبة الزوجة من منطقة باث) وانها تقدّم الحكايات بتتابع « غير نظامي » . كانت هناك عدة اراء بخصوص حال الامور ، تتراوح بين نبذ كل ما هو غير موجود في هنگرت كشيء زائف وقبول ايلسمير (التي تحوي الترتيب المستَلَم للحكايات) باعتبارها تمثل تنقيح المؤلف[٨] . ان الرأي الاول ممكن الدفاع عنه منطقياً ولكنه بغيض ، والثاني مغري ولكنه ، بشكله البسيط ، لايمكن الدفاع عنه . هناك عدة فرضيات متوسطة ، بدون ان يكون اي اثبات محتملاً ، قد تفسّر كيف أن افضل نص للحكايات يكون محتوياً على ترتيب غير چوسري ، وكيف أن نصاً متأخراً وادنى قد يجسّد تنقيحات چوسرية معينة .

ان كون المسألة مثيرةً للنزاع ظاهرٌ اكثر مما هو واقع وينجم أساساً من فكرة استبدادية بخصوص الوظيفة التنقيحية والحاجة الملحّة للمنقحين والقراء الى تأكيد مطلق حول « نص المؤلّف » . الحقيقة هي ان حكايات كانتربري غير منتهية ، وان المخطوطات تسجّل مراحل مختلفة من العمل الجاري . ليست هناك واحدة من هذه المخطوطات ، ولا لحظة في الدلائل المتصّلة التي تجهزها (هذه المخطوطات) ، يمكن ان يقال انها تؤشرّ او تكوّن « فعل نشر » من جهة المؤلّف ، حيث يتعهد بمرادف لكلمة imprimatur (موافقة للنشر) . على العكس ، لكل واحدة من مجموعة من المخطوطات سلطة الشهادة على مرحلة من الاهداف النامية للمؤلف والخاصة بعمله . إن المخطوطات مجموعة ألفا alpha عدة قراءات يمكن أن تُعد « محاولات اولى »[٩] ملغاة ، ولكنها تحوي ايضاً مقاطع اطول ، كالرابط النهائي لقس الراهبة ، والتي لها وزنٌ لانها غير ملغاة في تنقيح المؤلّف الكامل . اذا كانت هنكرتَ تمثل مرحلة وسطى في عمل جوسرٍ في الحكايات ، فيمكن عَدَّ ايلسمير سجّلاً لمرحلة متأخرة معيّنة . ان الشكل المنَقّح الموسَّع من خطبة قس الراهبة (رابط الناسك ـ قس الراهبة) مثلاً ، يجب أن يؤخرٌ تاريخ الشكل غير الموسَّع الذي يظهر في هنگرت . ولكن بالنسبة لمحققّ ، الغاء الشكل غير الموسَّع ـ في الوقت نفسه الذي يتبنّى فيه نص

هنگرت لذلك الشكل ـ لغرض تقديم نص واحد مطلق هو استبدال اسطورة النص بالحقائق الملموسة والممكن فهمها للنصوص هكذا هو إستبداد الطبعة النقدية .

يمكن ان يقال ان محقّقاً ، أيّاً كانت افكاره بخصوص « نص المؤلّف » ، يجب بحكم الظروف أن يقبل بحلولٍ براجماتية لهذه المشاكل . حتى اذا كان يقبل ، كما يجب ان يفعل ، بان ترتيب ايلسمير ليس هو ترتيب چوسر[١٠] ، مع ذلك فهو يجب ان يطبع الحكايات بترتيب ما ، وطالما ان ترتيب ايلسمير هو افضل ترتيب متوفرّ ، والترتيب الذي كان يمكن ان يستقر عليه جوسر فيها لو اعطى الفرصة (او رغب) في اتخاذ قرار حول المسألة ، يبدو من الافضل الاتفاق على ذلك . هذا ، بدون تفكير اكثر او ابعد ، ما قد فعله اكثر المحققّين ، وقد كانت النتيجة منحهم قراراً تحقيقياً براجماتياً تماماً ، وسلطةً زائفة . تقول الحقائق غير هذا ، كون الشاهد على المخطوطات هو ان جوسر ترك الحكايات كعُدَّةٍ مجموعة جزئياً وبدون اتجاهات . هذا هو مايجب ، مبدئياً ، ان تقدَّم به الحكايات ، جزئياً ككتاب مجلّد (الاجزاء الاولى والاخيرة مثبتّة) وجزئياً كمجموعة اجزاء في حافظة اوراق ، مع كون المعلومات الجزئيّة والخاصة بطبيعتها ومكانها موضحَّةً كليّاً . لايجعل هذا دراسات عن بنية وتصميم الحكايات مستحيلة او غير مشروعة[١١] ، انه فقط سيؤكدّ ان دراسات كهذه قد أُجرِيَت في سياق فهم ملائم .

كون حكايات كانتربري غير كاملة ، يمثلّ المشكلة التحقيقيّة بشكل حاد بصورة خاصة ، ولكن شيئاً مما قيل ، بخصوص غياب « فعل نشر » مقرَّر وبخصوص الطبيعة المستمرة لانهماك مؤلف وسيط في اعمال تأليف مهمّة ، يجب ألاّ يغيب عن البال في طريقتنا لفهم نص اعمال اخرى . ان اسطورة النساء الصالحات حالةً بسيطة ، ولا صعوبة هناك في تقديم الاصل والاشكال المنقّحة للتمهيد كنصيّ أ و ب . اما بخصوص ترويلس ، فقد كان مقبولاً حتى الفترة الاخيرة ، أنّ تقدير روت لنشوء القصيدة كان صحيحاً ، وأنّ چوسر نقحّ القصيدة مرتين ، اولاً بهدف اعطاء القصيدة طابعاً اكثر وثنيةً وقِدماً ، وثانياً باضافة مقاطع رئيسة ذات محتويات فلسفية وبوثية(Boethian) . ولكن في اعداد طبعةٍ من ترويلس ، قاوم باري ويند هذه الفكرة وحقّق تمييزاً ممتعاً بين فعل تأليف مطوّل ولكن متكامل ، قد تكون مراحله « تسرّبت » الى تقليد المخطوطة ، وافعال تنقيح متتالية ومقصودة في قصيدة « اذن لها بالنشر » سابقاً[١٢] .

هذا تمييز رائع ، ومفيد بالنسبة لمحققٍ ان يفعله ، طالما ان عمله بوضوح يكون

اسهل اذا استطاع ان يبرهن لنفسه وللاخرين على انه يعمل مع نص منفرد موحَّدٍ وموثوق . سواءٌ كان صحيحاً ام لا ، لم يُلحَق ضررٌ كبيرٌ بالقصيدة ، التي من الواضح انها قد حققّت تكاملاً ، بغض النظر من المراحل التي جُلبَت بها الى تلك الحالة . ان Confessio Amantis (اعتراف الحبيب) لگاور غير مُشكِلَة بنحو مشابه ، طالما ان تنقيحات گاور لنصّه سطحيٌ نسبياً وكان مراقباً بدقة من قبل المؤلّف في اطلاق النسخ المتتالية ، مثلما يُنتَظر من المؤلف الحديث أن يشرف على اي تنقيح صغير في اعادة الطبع . (ان التاريخ النصيّ لـ Vox Clamantis(صوت المدّعي) قابل للمقارنة) . اخيراً ، لـ Confessio ، هناك نسخة مرخصّ بها Bodleian) Ms Fair fax 3 (تدمج التنقيحات النهائية التي رغب گاور في عملها ومراقَبة بدقةٍ مساوية تقريباً ، فيما يخص النص ، والنحو ، والتهجئة ، والتنقيط ، كنسخة مطبوعة مصحَّحه حديثة وليس هناك تهديد طبعة نقدية يهدّد الـ Confessio .

نرجع مع پيرز پلاومن الى الاضطراب العظيم للخلاف ، الذي فيه : طبيعة النص ، وعلاقة النصوص ، وآلية التأليف ، ودور المحققّ ، كلها مسائل لنقاشٍ حاد . بعد ان كان الخلاف حول وحدة التأليف قد استنفذ نفسه ، كان هناك ، لمدة طويلة ، شعور بان المشاكل النصيّة للقصيدة كانت معقدة جداً بحيث لايمكن التفكير فيها ، وركزّ النقاد عامةً ، لاجل المناقشة ، على نص واحد من النصوص الثلاثة المقدَّمة من قبل سكيت . وقد عُبرّ عن الامل بان في يوم ما سيصبح كل شيء واضحاً . هناك الآن ، من مطبعة آثلون ، طبعات منقحّة شاملة لـ A و B و C موعودٌ بها على الفور ، ولكن الطبيعة الراديكالية بنحو نظامي ومغامر للممارسة التحقيقية في هذه الطبعات قد جعلت الناس عصبيينّ ، بالاحري مثلما قد يشعرون اذا رأوا منظر مدينة قديماً مألوفاً يختفي وترتفع مكانه كتل قلاعٍ برآقة[١٣] . هناك احساسٌ بان فكرة تحقيقية عن المؤلف والنص ، تطوّرت كجزءٍ من العملية الضرورية لاعداد طبعة نقدية ، قد حلّت محل الحقائق ، متّسِمةً بالفوضى وغير مرتبَّة كما قد تكون ، وبان مشاكل نص القصيدة قد اضيف اليها اكثر من كونها حُلَّتْ .

توجد قصيدة لانگلند في عدة مخطوطات ، والعلاقات بين هذه المخطوطات معقدّة للغاية . ناقش المحققون في آثلون بحماس دفاعاً عن النظرة التقليدية من أن هذا العدد الكبير من المخطوطات يمثلّ اساساً ثلاثة اشكال للقصيدة ، A و B و C ، وان كل الانحرافات هي نتاج نشاط خاصّ

بالناسخين والمحققين وهو مألوف وقابل للتفسير[١٤] . انهم يصرفون النظر عن الاحتمال ان المخطوطات الباقية تتضمن نماذج او اجزاء نسخ متوسطة ، سابقة ، او تابعة للنسخ الثلاث . ان لمناقشتهم قوة ، ولكنها احياناً متوترّة ، والتوتر هو دليل الضغط لتأكيد التكامل الكلي للنصوص الثلاثة ، والذي ينشأ من ضرورات الطبعة النقدية (المحقّقة)[١٥] . ان مشاكل تحقيق نصٍّ كان نفسه في حالة تأليف مستمرة وهو ، علاوة على ذلك ، غير كامل في حالته النهائية هي بدون شك جديرة بالاعتبار . في حالة كون الدليل غير حاسم ، يجب على المحقق ان يؤكدّ ايماناً في فعل تأليف وحيد ، أُوصِلَ الى التمام في اصدار نصٍّ مُرخّصٍ به ، وايماناً بالشاعر كممارس لغموض مقدس منتبهٍ الى اهمية كل تمييز صغير جداً للصياغة .

ولكن آراء اخرى عن الشاعر وعن نشاطه الملائم ممكنة ، وخاصةً عن واحدٍ مثل لانگلند الذي تبدو حياته كلها وكأنها كانت فعل تأليف مطوّل ومستمر . هذا مايصف به كاتبٌ اجراءات لانگلند :

> قلّما نستطيع هنا اجراء احصاء شامل نظراً لتشابك العوامل المتباينة وغير المنسّقة والمشتملة على مراحل مختلفة وذات دلالات واسعة ، ناتجٌ عنها في الغالب تداعي افكار واضافات بدلاً من ان تعكس نظرة واضحة ومتيمّه .[١٦] .

وهو يستنتج ، بمزاج اوسع :

ساعدت كل الاستعمالات المستمرة ، والتجديد الدائم للتعبير ، على اعطاء صورة واضحة وواسعة عن الحياة الروحية[١٧] .

إن الكيفية المفترض ان يتعامل بها محقق مع مشاكل تقديم نص هو « في صيرورة دائمية » صعب القول ، ولكن بوضوح ليس للصعوبات العملية للتقديم اي نصيب في اية فرضية دفاعية بخصوص طبيعة النص . انه محتملٌ بصورة ملازمة ان لانگلند عمل بنحوٍ مستمر على تنقيح واعادة صياغة قصيدته : لاينكر دليل هذا الاحتمال ، ويؤكد نمطُ التنقيح الذي تمكن رؤيته في نصC غير المنتهي أن لانگلند عمل تدريجياً في اماكن القصيدة التي لم يقتنع بها[١٨] . إن فكرة لحظة نصيّة محدَّدة ، لحظةً يتوتر الخيال حيالها وسط تذمرّ خلّاق كثير ، والتي يغيب عنها الخيال بعيداً كما يأفل الالهام ، لهي فكرةٌ جذّابة بالنسبة للمنظرّ ، ومثيرة اكثر بالنسبة للمحققّ ، ولكن لامسوّغ افضل لها كفرضيّة أوّلية ، ولاتتطابق بشكل افضل مع الدليل ، اكثر من

الرأي البديل عن قصيدة لانكلند كقصيدة موجودة في حالة تطور مستمر تلمح مراحل معيّنة منها ، تقريباً اعتباطية بذاتها ، في المخطوطات الموجودة [19] . يستطيع الشخص ان يكون متأكداً من انه اذا شاهد لانگلند نسخة B لكين ـ دونالدسن ، فان اول شيء كان ليرغب في عمله هو ان ينقحّها .

اذا ننزل من هذه المستويات العالية للنشاط الشعري الخلّاق الى انواع التأليف العادية اكثر فانه يصبح واضحاً أن الافتراضات المبنيّة عليها الطبعة النقدية (المحققة) ـ فيما يخص عملية التأليف المتماسكة والموَحَّدة ، واللحظة النصيّة المحدَّدة ، وفعل النشر والترخيص ـ ليست فقط صعب التطبيق بل غير ملائمة . ان فكرة « نص المؤلف » في قصص الرومانس الشعرية الشعبية مثلاً ، هي في احسن الاحوال هدف لايمكن تحقيقه . يجب ان يملك المحقق هدفاً له تقديم نص يمثل لحظة واحدة في عملية التأليف ، ومن الافضل أن تكون اللحظة التي فيها « اطلقه للنشر » ، سواءٌ يشير ذلك الى اتمام نسخته هو او النسخة النموذجية المنسوخة من اوراق المؤلّف . ان للحظةٍ كهذه ، اذا كانت موجودة بالنسبة لقصص الرومانس الشعبية ، اهميةً قليلة ، لان المخططات الباقية لقصائد مثل Beves of Hamtoun او King Horn (بيڤ الهامتوني والملك هورن) توضحّ ان كل عمل استنساخ كان لدرجة كبيرة عمل اعادة التأليف ، وليست حادثة عرضية في عملية تحلل من شكل مثالي[20] فضلاً عن ذلك ، اُنجِزَت اعمال اعادة التأليف في مستوى انهماك عقلي وخيالي ليس دون عمل التأليف المزعوم ولا مختلف عنه قليلاً .

إن المحقق الذي يحاول ان يعيد تشكيل هذه الحقائق النصيّة حسب نص مثالي (او « نقدي ») سيجد نفسه مضطراً للتمييز بدرجة كبيرة بين اشكال مختلفة رئيسة مختلفة عن بعضها بنحوٍ كبير والتي هي اساساً غير مهمة في النوعية النصيّة . ليعمل ذلك عليه ان يخترع معايير للتمييز ليست لها صحة يمكن التحقق منها وليس لها سبب وجود عدا الرغبة في التمييز . ستكون النتيجة إثقال الهوامش النصيّة بكتلةٍ من اشكال مختلفة غير مفهومة بتعقيدها[21] ، وحجب حقائق العلاقات بين النصوص ، وتشويش طبيعة التأليف الادبي . فبدلاً عن الهدف النبيل للمحقق كالطبيب الذي يعيد بدن النص الى حالته الاصلية الكاملة والصحية ، هناك حقيقة الجرّاح المتعصّب الذي يقطع النسيج الميت والحي بدون تمييز رغبةً في اظهار صحة تشخيصه .

ستكون من الممكن المناقشة ان شاعراً مثل لانگلند يعيش في نقطة عالية

من الابداع الشعري ، وأن النص المولِّدَ بهذا النحو هو من نوع مختلف عن نصوص الناظمين الاقل شأناً ، مالكاً صفة كمال معنى تام ولايُضاهى . بتحقيق هذا التمييز ، وبالاعتماد على شروح العملية الخيالية التي تؤكد التكامل المُبهَم لقوتها التعبيرية ، قد يبدو المحقق أنه يثبّت ممارسته التحقيقية التي يمكن ان يصفها فيما بعد ، بلغة مجدد اللوحات ، كازالة السخام الذي يحجب النص الاصلي[٢٢] . ولكنّ تأكيدات كهذه حول طبيعة العمليةٍ الشعرية هي اعمالُ ايمانٍ وهي بهذا متميزّة من اعمال الحكم الادبي المكملّة لوحدها للتحقيق .

يمكن ان يأتي توضيحُ اكثر لعدم ملائمة فكرة الطبعة النقدية (المحققة) نسبةً الى ظروف انتاج عدة نصوص وسيطة ، من مختلف المصادر . ان قصيدةThe Simonic (السيمونيّة) هي واحدة من القصائد العديدة الموجودة في سلسلة من النسخ المحققة في هذه الحالة ممتدّة الى فترة قرن او اكثر[٢٣] . إن اقدم النصوص الثلاثة هو بوضوح النص الاقرب الى الاصل ، ولكنّ اخذه اساساً لطبعة يقلّل القصيدتين الاخريين الى حالةِ نصينّ مختلقين ، وسيشوّه حقائق الانتاج الادبي . كانت The Simonic (السيمونيّة) ، حسب تعبير بوركوين ، « مجموعة واضحة » ؛ ليست سلسلة قصائد مختلفة ، ولكنها بالتأكيد ليست ، في نسخها المحققة المختلفة القصيدة نفسها . هناك ايضاً انماط معيّنة من الكتابة الوسيطة تبينّ عدم ملائمة حتى الافتراض التحقيقي الاكثر اساسيةً القائل ان نصّ المؤلّف هو افضل نص .

ان الترجمة النثرية للقصيدة الشبه بوناڤنتورية (pseudo—Bonaventuran) ، تأملات حياة المسيح والتي تظهر في مجموعة صغيرة من مخطوطات القرن الخامس عشر ، لهي حالة من صميم الموضوع[٢٤] . تقدّم مجموعة ثانوية من المخطوطات نصّاً هو من كل ناحية متفوّقة على المجموعة الثانوية الاخرى : التركيب الجُمليَ اوضح ، المفردات مختارة بشكل افضل ، المعنى أتم واكثر وضوحاً . إلاّ انه واضحٌ أن المجموعة الثانوية الادنى ، المفسدة والسَمجة في الاسلوب ، والناقصة في التركيب الجملي ، وغالباً غير القابلة للفهم ، هي الاصليّة ، وربما قد أنجِزَت كسرقة صغيرة من نص لاتيني بتعليقات مُقحِمَة بين السطور . ان المحقق الذي ينظر الى وظيفته بحماس ملزمٌ ، في ظروف كهذه ، أن يُعامِل القراءات الجيدّة في المجموعة الثانوية الاولى كقراءات مشبوهة بنحو متأصل ويجب أن يثني محاولته لجعل النص أسوأ ،

حينما يستطيع ، في تتبعّه « لنصّ المؤلّف » . ان منهجاً معقولاً اكثر ، على الرغم من انه سوف لايوصي بنفسه ابداً في ثقافة ادبية تتعبّد في مزار المؤلّف الموحَّد والمحقق الجازم ، سيكون تقديم مجموعتي النصوص ، محققّه بشكل ملائم ، وفق حقائق وجود مخطوطاتها .

قد يبدو اذن من كل ماقيل ، ان توفير المحقق الحديث للنص النقدي وطرقه لانتزاع نص كهذا من دليل المخطوطات الباقية يمكن ان يكون شيئاً اقل من الصحيح تماماً في تمثيلها لذلك الدليل . بقدر كون الاسئلة المثارة قد اظهرت تنوعاً في الافتراضات الخاصة بطبيعة « نص المؤلف » وعدداً من الصعوبات في طرق تأسيس « ماكتبه مؤلف » فهي بوضوح مهمّةٌ للمحققين والنقاد الادبينّ على حدٍّ سواء . ولكن تأثير المحقق الحديث ، وبصورة خاصة ميله الى التوكيد بخصوص الحجّة التامة للنص النقدي ، يذهب الى ماوراء هذا ، في حجب وتشويه حقائق النصوص الوسيطة وانتاج المخطوطات .

انه واضحٌ ، مثلاً ، ان المخطوطات المُنَبذة في عملية اعداد طبعة نقدية (منقحّة) والمنعوتة بـ « عديمة القيمة » او « محرَّفة » او « منحلّه » للاشارة الى وضعها الادنى (إن من الممتع الملاحظة كيف أن لغة الاستحسان والاستنكار الخلقي تتسكّع حول نقد النص ، والتأمل بخصوص تأثيرها المحتمل في الموقف التحقيقي) غالباً تستحق اكثر من الاهمال الكلي المضفى عليها بالتالي . بغض النظر عن اية قيمة قد تملكها (هذه المخطوطات) فيما يتعلق بفهم نص المؤلف او عمليات تأليفه ، فان مخطوطات كهذه غالباً ماتحوي مواداً نفيسة للمؤرِّخ الادبي وحتى للناقد الادبي . مخطوطات مُنَبذة من قبل المحققين كمخطوطات عديمة القيمة هي غالباً المخطوطات نفسها حيث ساهم المحققون الناسخون بشكلٍ اكمل في نشاط قصيدة ، غالباً في مستوى عالٍ من الانهماك الفكري وحتى الخلاّق يمكن عدّ محققين كهؤلاء ، من بعض النواحي ، اول النقاد الادبيّن ، وتجهّز نشاطاتهم بالتأكيد وفرةً من نفاذ البصيرة لقراءةٍ معاصرة او قريبة من المعاصر لنص (وبذلك للنص نفسه) ، ولاذواق العصر وتوقعّات القرّاء[٢٥] . يميل كل هذا الى الفقدان من النظر والبحث حال اعلان كون مخطوطات كهذه غير اصلية من قبل محققي النصوص النقدية .
يمكن ان يُلاحَظ ايضاً أن تاريخ وتطور اللغة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر يُدرَس بنحو افضل في مخطوطات ومطبوعات نص رئيس شعبي ومنتشر بشكل واسع من دراسته بِاية طريقة اخرى . ان عصرنة كاكستون للغة جوسر ، مثلاً ، كانت

لتملك تأثيراً عميقاً في الانكليزية فضلاً عن تأثيرها في تلقيّ انكليزية جوسر[٢٦] .
قيل شيءٌ ما حتى الآن عن ذكاء وتعقيد النشاط الاجتهادي في بعض مخطوطات حكايات كانتربري ، كمخطوطة المكتبة البريطانية هارلي ٧٣٣٤ . هذا النشاط ممتع بحد ذاته ، كدليل لعملية التذوق والتمييز النقدي ، ولكنه قيّم ايضاً في تحديد مناطق التقلّب والاضطراب النصيّ ، او على الاقل مناطق النص المفهومة كذلك . . مثالٌ اخر من النوع نفسه ، وتحفةٌ من التحقيق الوسيط ، هي مخطوطة مكتبة هانتنگتن H . M . 137 ، وهي مخطوطة النص Cمن پيرز پلاومن المستخدمة من قبل سكيت[٢٧] . ماراده سكيت ـ نص نظيف ، وكامل ، ودقيق ، ومُنقى من الاخطاء ، ز[ا]سماجة ، والغموض ونظامي في الممارسة الوزنية (حتى الى درجة تجزئة الابيات الطويلة بافراط الى بيتين وحشوها بمادة غير فعّالة) ـ هو تماماً ما جهّزه محقق هانتنگتن ١٣٧[٢٨] .
لمخطوطات الشاذّة جداً نوع خاص من الشأن والقيمة . ان التحقيق النظامي لحكايات كانتربري في مخطوطات كمخطوطة ديلامير (الآن مخطوطة تاكاميا ٣٢) مخطوطة فيلينگهام ، المنجزَ وفق مايبدو مبادىء جمالية ثابتة ، هو جزءٌ مهم من تاريخ التذوّق الادبي[٢٩] . هناك ايضاً بعض المخطوطات غير الاعتيادية لپيرز پلاومن ، مثل مخطوطة بودلي ٨٥١ ومخطوطة مكتبة هانتنگتن H . M 114 ، حيث تلاعب ذهن المحقق الناسخ ، بحريّة كبيرة بنصوص وبين نصوص القصيدة لدرجة اعادة صياغة بعض اجزائها بشكل جديد فعليّاً[٣٠] إن الفرق الدقيق بين هذا النوع من النشاط التحقيقي المغامر والنشاط الاصلي للمؤلف المنهمك في عملية التنقيح واعادة التأليف هو موضوع حقيقي للمناقشة .
يُجَهِّز مثال خاص آخر لمناقشةٍ كهذه بمخطوطه ايلچيستر من النص C لپيرز پلاومن التي يحتوي تمهيدها على نسخةٍ من الحادثة العرضية (ابيزود) لاوفني وفينيس التي تم قبولها من قِبل بعض دارسي القصيدة كلانگلند حقيقي[٣١] . كيفية امكان كونها كذلك ، علماً ان التمهيد في ايلچيستر (كونه متميّزاً من بقية المخطوطة ، التي تحوي نص C غير استثنائي) هو نص A مدمج بمادة محقّقة بكثرة من تمهيد C ومن حادثة الاعتذار في C . q ، هي شيءٌ يتطلب بوضوح بعض البراعة في التفسير . إلاّ ان الدليل يوحي بتفسير مختلف : وهو ان تمهيد ايلچيستر هو عمل شخص متحمس للانگلند ، والذي لم يقم باعادة كتابة لانگلند حسب ذوقه (وبوضوح حسب ذوق

المحققين الحديثين) فحسب ، بل رقىّ المادة التي رآها مهمة من C . q الى موقعٍ أبرز في التمهيد ايضاً . انه يبدو ، بشكل من الاشكال ، الشيء نفسه الذي كان لانگلند ليعمله محتملاً اذا كان قد باشر بالعمل في نص D . توضحُ مخطوطة كهذه بالطريقة الاكثر حيويةً رود فعل قاريء قربِ معاصر (near — contemporary) ، وهو يشارك في الحياة المستمرة لما هو بالنسبة له لايزال نصّاً مفتوحاً وقصيدةً حيّة .

هناك طرق عديدة اخرى تزوّد بها دراسة المخطوطات ، حتى المخطوطات « الرديئة » ، سياقاً اكثر اصليّةً لفهم النصوص الوسيطة اكثر من المحيط المُعَقم للطبعة النقدية (المحققه) الحديثة . تُرى القصائد الاقصر ، مثلاً ، بنحوٍ افضل ضمن مجموعات التأليف ، ومجموعات المقتطفات الادبية (الانطولوجيات) ، والمنوّعات ، التي بها تملك وجودها اكثر من كونها مجموعةً وفق تصنيفات نوعية حديثة مثل ، قل ، « القصائد الغنائية الدينيّة » او « القصائد الغنائية الدنيوية » . تفضلّ المناقشة النسخ طبق الاصل ، او على الاقل ، النسخ طبق الاصل المتسلسلة ، لمخطوطات منفردة على المجموعات المصنّفه حسب النوع ، او حتى حسب المؤلف . تجهّز اشكال نسخ طبق الاصل او مطبوعات مشابهة كهذه وسيلة التوضيح الافضل لترتيب ونَسَب النصوص ، ولمصادر معلومات اضافية كالملاحظات الهامشية وهذا هو السياق الوحيد ايضاً الذي من المحتمل ان نرى فيه عملية اقتباس (اقتطاف) قصائد طويلة مثل Confessio Amantis او **حكايات كانتربري** ، بنحوٍ يساعدنا على فهم الاذواق ، والاختيارات ، والانهماكات التي تكوّن اقتطافات كهذه . معالجة النصِ مهمة ايضاً . واضحٌ ان نسخة احدى قصائد اللازمة الاخلاقية لليدگيت والمُضَمنّة في النسخة طبق الاصل من Winchester Anthology (مجموعات المقتطفات الادبية او انطولوجيا وينجستر) المنشورة مؤخرا ، جاءت من شخص عدَّ القصيدة « مجموعة واضحة (مفتوحة) »[٣٢] . هناك مقاطع شعرية محذوفة ، واخرى مضافة ، والنص مُعامَل باكبر حرية . تصبح القصيدة مجموعة اقوال مأثورة مقطعية ، مربوطة ببعض بواسطة اللازمة المشتركة ، عناصرها قابلة للازاحة وللاحلال حسب المزاج الشخصي او الرغبة في الموضوعية (نسبة الى الموضوع) ـ نوعٌ من (عُدَّة اعملها بنفسك) لقصيدة . هناك كل احتمال أن ليدگيت عَدّها تقريباً بالطريقة نفسها .

لقد ركزت في هذا البحث على الاهمية المركزية للمخطوطات ، في كل نواحي وجودها ، لدارس الادب الوسيط ، ولناقد العمل التحقيقي ، فضلاً عن المحقق .

فبالضبط بالطريقة نفسها التي لانقتنع بالاستماع الى الموسيقى الوسيطة معزوفةً على آلات حديثة ، كذلك يجب ألّا نقتنع بتحديد تجربتنا للشعر الوسيط بقاعة العمليات المعقمة (او حدة العناية المركزّة النهائية) للطبعة النقدية الحديثة . يجب ان يُسمحَ للشعر بالعيش والتنفس ضمن بيئته الطبيعية ، واية اشارة الى استعادة وفهم تلك البيئة التي يمكن الحصول عليها من دراسة المخطوطات ، تستحق المتابعة . ولا ارغب في ذم المحققين ـ كوني استغلتُ سذاجة الناشرين اكثر من مرة في ذلك الدور ـ وبوضوح اذا كان يجب اتخاذ قرارات براجماتية حول تقديم نصٍّ ، فانه من الافضل اتخاذها من قبل البحّاثين (العلماء) المتمرّسين . إن فكرة أن التحقيق يجب أن يفسح الطريق لمناقشةٍ عامة (كل انسان محقق لنفسه) ـ والتي بها ، مثلاً ، يجب ان يُستخدَم ترتيب احمق وغير كفوء لحكايات كانتربري ، في مخطوطه شاذه ، من قبل متحمسٍ غرّ كدعم « موضوعي » لنظرية حمقاء وغير كفوءة حول الاهمية الادبية لذلك الترتيب ـ ليست هي فكرةً ارغب في تشجيعها . ولكن يجب ان يُدرَك ربما من قبل المحققّين قبل كل شيء ، بان التحقيق هو ضرورة عملية لاحتياجات القرّاء والطلاب (الدارسين) ، وبهذا النحو فهي وسيلة لفهم ادب الماضي الذي يحتاج باستمرار الى ان يُلحَق به انواع اخرى من النشاطات ، والتي بدورها قد ترفض اولوية دور المحققّ .

هوننة قرصان بايرن

بيترجي . منـنـكَ **

يُظهر الاهتمام بتقنية اعادة الانتاج ـ كما يفعلها نادراً اي خط استعلام آخـر ـ الاهمية القطعيّة للتلقّي ؛ فهو بذلك يسمح بالتصحيح ، ضمن حدود ، من عملية التمدية (reifcation) ***التي يَخضع لها العمل الفنّي . يقود اخذ الفن الجماهيري بنظر الاعتبار الى مراجعة فكرة العبقرية ؛ انه مذكرٌ بوجوب عدم اهمال الفـاتورة (invoice) التي لوحدها تترك الالهام المُضَمَّن في عبقرية عمل فني أن يَصبح مُثِمَراً .

ـ ولتر بنيامين ،

« ادوارد فاچس ، جامع ومؤرِّخ »

« يجب ألّا تدعوا اولئك الاشخاص ينشرون « دون جوانـات ، مزيّفـةً » ، احتجّ بايرون لدى ناشره جون موراي حين علم أن وليم هون قد نشر فصلاً ثالثاً غير شرعي من قصيدته[1] . إن علاقة هون بنشر **دون جوان** هي مسألة مدروسة بنحوٍ جيّد نسبياً ، ولكنها لم تكن المناسبة الاولى التي ارتبط بها اسم الناشر الفقير المعارض

---

* هوننة (نسبةً الى هون Hone بمعنى جعل الشيء منسوباً الى هون) كلمةٌ صِغتُها لتكون مرادفة لكلمة (Hone — ing) المصاغة من قبل كاتب المقال .

** بيتر منكك استاذ الانكليزية المشارك في جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، لوس انجلس .

*** التمدية : جعل الشيء مادياً .

الراديكالي والشاعر الارستقراطي . أعيدَ في نيسان ١٨١٦ ، طبع قصائد بايرن « استودعك » و « صورة من حياة خاصة وهما اصلاً موضوعتان في طبعة من خمسين نسخة للتداول الخاص - اعيد نشرها في مجلة جون سكوت المسماة **البطَل** ، وبعد ذلك تمت قرصنتها بشكل متكرّر[٢] . جُمِعت هذه الطبعة المعروفة اكثر من بين طبعات بايرن ، من قبل هون الذي سمّاها **قصائد على ظروفه العائلية** . احتوت طبعته الاولى ايضاً على « وداع نابليون » واغنيةٍ على واترلو ، وبنحوٍ مزعوم قصيدة « من الفرنسيين » ، « وعلى نجمة وسام جوقة الشرف » ، وقصيدتين مزوّرتين ، وقصيدة غنائية (« عارٌ عليك ») ، و « السيدة لاڤاليت » . وقد وصل المجموع بصدور طبعة هون السادسة ، ايضاً في ١٨١٦ ، الى تسع قصائد باضافة قصيدة بايرن « وداعاً لمالطا » والابيات المائة والاثني عشر من **لعنة مينيرڤا** .

إن للطبعات المسروقة اهمية ثنائية : ليست معظم القصائد عائلية بل سياسيّة ، علامات تعاطف بايرن مع نابليون كونه ضد الممالك الرجعيّة التي هزمته . يؤشرّ وضع نوعي القصائد جنباً الى جنب الدرجة التي اصبح بها ابتعاد بايرن عن أنابيلا مسألةً سياسية ؛ شكلّ نقد الاخلاقية الخاصة بالوصي قسماً كبيراً من هجوم الهويك (الاحرار) عليه ، وكان التوريّون (المحافظون) متهيّئين جداً للرد عليهم باستغلال الفضائح التي كانت تحاصر احد معارضيه البارزين . كان معجبو ومنتقصو بايرن مفتونين **بقصائد على ظروفه العائلية** ، ومجموعات هون وحدها ، مُسَعَّرة بشكل معتدل بشلن واحد ، وصلت الى الطبعة الثالثة والعشرين بحلول ١٨١٧[٣] . هذه المبيعات هي الميّزة المهمة الثانية ، لانها تُبيّن ، حسب تعبير گمراهام پولارد ، كانت الاعمال التي « في زمن حياة بايرن . . . متداولة بشكل اوسع بكثير من أي شيء آخر كتبه » ، كانت مدينة بالكثير من شهرتها لهون وقراصنة آخرين[٤] .

نشر هون بين نشره لهذه القصائد في ١٨١٦ واستجاباته لدون جوان في ١٨١٩ ، تحويراً* غير مرخصٍ من قرصان Corsair بايرن (١٨١٧) . هذا النص مُلاحَظٌ في كتاب صموئيل جو بايرن في انكلتره وفي البيبليوغرافيات ، ولكنه لم يجذب الانتباه ابداً : غير مدهش ، ربما لانه ، بتعبير ادبي دقيق ، ليس جيّداً جداً ، ولكنه يوضحّ

---

* استعملت كلمة تحوير لـ adaptation لاني اعتقد انها ملائمة اكثر من كلمات اخرى مثل تكييف او توليف .

المترجم

اوجهاً من مجلدّ بايرن الاصلي هي اقل وضوحاً في حالة اخرى[٥] . علاوة على ذلك ، إن ظهور عمل بايرن تحت اسم هون ، يركزّ تماماً نواحي من سمعة بايرن المعاصرة والمحجوبة بمجرد العلاقات الداخلية لاعمال الادب الانكليزي ، وهذه بدورها تطرح اسئلة اكبر حول انماط وجود الاعمال الادبية في ازمانها[٦] .

إن السؤال الاول الذي يثيره تحوير هون هو لماذا كان يجب ظهوره في ١٨١٧ . بعد النجاح الهائل للقرصان في ١٨١٤ ، وبعد سبع طبعات بلغ مجموع نسخها عشرات الالاف ، انخفضت طبيعياً مبيعات القصيدة : ظهرت طبعة ثامنة وتاسعة في ١٨١٥ ، وهي نقطة اصبحت القصيدة بدءا منها ميسورة ايضاً في طبعات موراي المجمعّة . لذلك لم يكن هناك صدور منعزل للقصيدة لفترة سنة على الاقل ، عندما ظهر تحوير هون ، وتُبعَ في سنة ١٨١٨ بنسخة معاد تنضيدها من موراي ، وهي الطبعة العاشرة . على الرغم من انني لااستطيع ان اقدم توضيحاً معيناً لهذا الاهتمام المتجدّد في القرصان ، ولكن بعض الدليل على ما كانت القصيدة محتملاً تعنيه لجمهورها في ١٨١٧ وعن نشاطات وليم هون في تلك السنة قد يوضحّ الموضوع .

كانت عربة الوصي في ٢٨ كانون الثاني ١٨١٧ ، محاطة بحشد معادٍ ورُجمت بالحجارة حين عودته من افتتاح البرلمان . دفعت الحكومة ، وهي في حالة انذار او على الاقل منتهزةً الحادث لتختلق انذاراً ، دفعت بما يسمى قانون كم الأفواه Gag-ging Acts واخيراً حصلت على تعليق للامر بالمثول (habeascorpus) . ردَّ هون ، وهو منذ ١٧٩٦ عضوٌ في جمعية لندن للمراسلات والتي هي جناح طبقة العمال في حركة الاصلاح ، ردّ على ذلك بتأسيس جريدة اسبوعية بسعر بنسين ، وهي سجل الاصلاحيينّ ، التي عاونه فيها اولاً فرانسيس پلَيْس ، الخياط الراديكالي ، ثم جيريمي بينثام . مصمَّمَةً وفق جريدة كوبيت الشهيرة بـ « هراءُ بنسين » وهي السجل السياسي ، شغلت جريدة هون بعضاً من فترة الركود التي تكوّنت حينما فرَّ كوبيت الى امريكا ، خوفاً من الاعتقال حال بقية الراديكاليينّ .

لم تشمل سجل الاصلاحيينّ كل مطبوعات هون الراديكالية في ١٨١٧ ، وانا اتغاضى عن كراساته الهجائية العديدة للتركيز على الاحداث الرئيسة . نشر شيروود ، ونيلي ، وجونز وللمرة الاولى في ١٣ شباط ١٨١٧ ، مسرحية ساوذي الفتية وات تايلر (١٧٩٤) . مُحرَجاً بالظهور غير المرخصّ المفاجيء لما تذكرّه بتعاطفاته اليعقوبية ، طلب ساوذي انذاراً قضائياً لايقاف النشر[٧] . وكان قرار الرئيس الاعلى للقضاء نقطة تحوّل في تاريخ حق النشر المتشابك ، الذي سأعود

اليه : حكم اللورد ايلدن بأنه حسب السابقة « لايستطيع اي شخص أن يكسب دعوى بخصوص الحاق اضرار بعمل هو بطبيعته ، يُعَد انه يلحق الاذى بالناس » . بالضبط لان وات تايلر كانت تحريضيّه ، لذلك ، فان المحكمة العليا لم تستطع ان توقف توزيعها ، وهي نتيجةٌ متناقضة تقيّد بها ايلدن بادراك تام ان تأثيرها قد يكون « مضاعفة نسخ المطبوعات المؤذية » . مع ذلك فقد سحب شيروود ونيلي وجونز طبعتهم ، ربما ، كما قالوا ، « احتراماً لرأي الرئيس الاعلى للقضاء عن نزعتها المؤذية ، وربما بسبب انهم خافوا ان الرأي جعلهم معرَّضين الى اتهام اخطر بالنشر التحريضي تدخل هون في الخرق ، ناشراً بسرعة طبعة من وات تايلر بالسعر نفسه وهو ثلاثة شلنات وستة بنسات ، مضيفاً اليها مقدمة يهاجم فيها ساوذي كمرتد عن الحرية وهي اتهامات كانت لتستلم التعبير الاكثر ادانةً لها في قصيدة بايرن **رؤيا الحساب** (١٨٢٢) . استمرت الحملة الراديكالية ، لاحباط شاعر البلاط والوزراء الذين تكلمَّ نيابة عنهم ، بطبعات اكثر رخصاً بيعت بعضها بسعر قليل بلغ البنسين . أُشيع أن المبيعات قد بلغت الستين الف نسخة ، متخطيّة نجاح ايٍّ من قصائد ساوذي الشرعية .

نشر هون في شباط ١٨١٧ . الاعمال التي ارتبط بها اسمه منذ ذلك الحين ، وهي **مختصر العقيدة الدينية لعضو وزاري من قبل المرحوم جون ويلكس ، والابتهال السياسي ، وعقيدة متلقيّ الدعم الكنسي**[٨] . عرضت هذه الكراسات بسعر البنسين ، المحاكاة الفظّة للطقوس الدينية لاستعمال هجائي قوي ، كما يوضح نموذج من **مختصر العقيدة الدينية** :

س : أتلُ بنود ايمانك .

ج : أنا اؤمن بجورج ، الوصي الكليّ القدرة ، صانع الشوارع الجديدة وفرسان الباث .

وبالوزارة الحالية ، اختياره الوحيد ، الذين فهموا

المتوريه (حزب المحافظين) ، وانجبوا من وليم بت ، عانوا من فقدان

المكانة تحت حكم جارلس جيمس فوكس ، كانوا ممقوتين ، موتى ،

ومدفونين . خلال اشهر قليلة قاموا ثانيةً من اقليّتهم :

وصعدوا ثانيةً الى مقاعد المالية ، ويجلسون الى يمين

رجل صغير بباروكة كبيرة ؛ من حيث يضحكون
على التماسات الناس الذين قد يتوسّلون للاصلاح ، وأنّ
عرق جبينهم ربما يجلب لهم خبزا .

اصدر هون المحاكاة في ١٤ شباط : مُخبَراً بانها قد وُجدَت تجديفيّه ، أوقَفَ بيعها في ٢٢ شباط . بيع منها في ذلك الاسبوع مايزيد على ثلاثة الاف نسخة ، وكانت شهرتها بنحوٍ بحيث أن الناشر الذي كان لايزال اكثر راديكاليّةً ، ريتشارد كارلايل ، اذن عاجلاً بنشر طبعة اخرى منها . على الرغم من كونه قد سحب الكراسات ، وجد هون نفسه هدفاً لثلاثة اتهامات رسمية بحكم المنصب مجموعة من قبل النائب العام ، كل منها يتهمه بالنشر التحريضي التجديفي . مكّنت وسيلة كهذه النائب العام من اعداد شكوى بدون دعوة هيئة المحلّفين الكبرى وبهـذا عَمِلَت كسلاح تخويف عام . اُعتُقل هون في ٣ مايس ؛ ولكونه غير قـادر على ارسـال كفالـة او ضمانات بقي في السجن حتى ٥ تموز من حيث حررّ **سجل الاصلاحيينّ** .

وصلت القضية الاولى ، وهي قضية **مختصر العقيدة الدينية** ، الى المحاكمة في بلاط كرسي الملك في ١٨ كانون الاول . اُختيرَ هون المفقرَ للدفاع عن نفسه ، رادّاً تهم التجديف بالاصرار بشجاعة على نواياه الحقيقية : انه اكد « من بداية الى نهاية النتاج موضوع المناقشة ، كان الموضوع والهدف سياسيّـين « كررّ قـوله » انـه كان اساسياً بالنسبة له ان الهيئة يجب ان تفهم ايضاً انه ا كان هو ناشر محاكاة وزارية ، فيجبِ الاّ يكون الآن مدافعاً عن نفسه على ارض البلاط . قـرأ هون ، لاثبـات حجتّه ، واحدة تلو الاخرى من سلسلة محاكاة لم تُقاض ابداً بضمنها بعض من قبل كاننگك ـ حالياً عضو مجلس الوزراء ـ في **آنتي جاكوبن ريفيو** (Anti — jacobin Review) ، واخـرى من **بلاكـوودز** (Blackwoods) ، وراجعاً خـلال قراءتـه الانتقائية بصورة رائعة الى مارتن لوثر وبضعة كهنةٍ بارزين . قرأ هون لساعات ، مواده الفكاهية مسبباً بانتظام انفجارات ضحك في قاعة المحكمة . بُرّيءَ هون في اقل من ربع ساعة . ان شذوذ القانون الانكليزي الذي سمح للكراسات نفسها التي كانت الحكومة تحاول منـع انتشارهـا ، بان يعـاد انتاجهـا في نسخ طبق الاصـل وتقديرات الجرائد للمحاكمات حالما اُدخِلَتَ الى الشهـادة ، عَرّض المحـاكمة الى السخرية .

زادت الهزيمة من قرار الحكومة . فقد حل اللورد ايلبنورو،رئيس المحكمة ، على الرغم من كونه مريضاً محل القاضي ابوت كقاضٍ متراس في المحاكمة التالية . كان

اليوم الثاني مشابهاً لليوم الاول كثيراً ، ولكن تستحق ناحية واحدة من الشكوى ضد هون ان يركزً عليها . لقد حاول النائب العام أن يبرهن على ان السعر المنخفض للكراسات وضعها في ايدي « طبقات المجتمع الدنيا ، الذين ليسوا ملائمين لان يكونوا في مستوى المواضيع التي اثيرت لهم بـدهاء وقـد هاجم مـطبوعـات كهذه [لكونها] مطروحة برخص بين هذه الطبقة من الناس » . اجاب هـون الآن ان بنسين كانت مجرد السعر المألوف لنصف صفحة ورق ، والذي استطاع ان يحصل منه على فائدة مناسبة ، وانه كان يعرف ان الاغنياء والفقراء ايضاً اشتروا الكراسات . انتهت مثاقفة يوم بين هون وايلنبورو ، الذي انزعج جداً بالتسلية المثارة باختيارات هون ، كالسابق بتبرئة هون . كان منتظراً بشكل واسع أن الحكومة سوف تتخلى عن موقفها : وحذرّت مقالة افتتاحية في التايمز من أن الاحكام اشارت الى مِزاج الناس . إلاّ أن ايلنبورو استمر وبُريء هون للمرة الثالثة في ٢٠ كانون الاول ، في عشرين دقيقة .

انها كانت هزيمةً مُذلّة لايلنبورو ، الذي تقاعد حالاً ، متوفيّاً بمدة قصيرة بعد ذلك ، وللاعتبار (لمصلحة) التوري (المحافظين) . كان آل ووردزورث الملتزمون جداً « ببيت لونسديل » ، في لندن وقت المحاكمة ، ونقلت دوروثي ، بدون شك ، عواطف اخيها حينما كتبت الى توماس مونكهاوس : « ان تبرئة هون كافية لان تجعل الشخص لايحب الهيئات الانكليزية » .[٩] كانت الاحكام بالنسبة لآخرين . نقطة تحول في الكفاح لحرية الصحافة : هتف عشرون الف شخص لهون خارج القاعة في اليوم الثالث ، وجمع له تبرع كبير . نُشرت بسرعة المحاكمات الثلاث ، التي كانت ميسورة منفردةً بسعر شلن واحد لكـل واحدة او سـويّةً مـع مواد اضـافية بـاربع شلنات ، وطُبعت منها عدة طبعات . كان مشترو وثائق الانتصار الراديكالي هذه يجدون قصائد على ظـروفه العـائلية لبـايرن وصـورة للشاعـر بشلن مسجًلة بين مطبوعات هون التي تضمنت عناوين مثل العناوين لچارلس فيليبس ، وهو راديكالي ايرلندي مشهور ، ورسائل الى السيد المحافظ لميجر كارترايت ، الذي قدّم بايرن التماسه (اي التماس كارترايت) للاصلاح في خطابه الاخير في البرلمان في ١٨١٣ .

تحتاج وجهة نظر مهمة اخـرى الى ان توجـز حتى يوحى الى جـو طبعةٍ من القرصان من هون في ١٨١٧[١٠] كانت هناك ثورة في پنترج في حزيران ، اثيرت جزئياً من قبل عملاء الحكومة المحرّضين وسحقت بسرعة . اتهم القادة وهم عمال محترمون بشدة بالخيانة العظمى في تموز وقُدِّموا الى المحكمة في محاكم ديربي ، اواسط تشرين

الاول . وُجِدَ جيريميا براندريث « قبطان نوتينگهام » ، الذي كان قد قتل رجلاً خلال الثورة ، مُذنباً في الثامن عشر من الشهر ، كما وُجِدَ وليم تيرنر كذلك في الواحدة والعشرين . حاول الدفاع ، متواجهاً مع هذه الادانات ، ان يُبرِّيء الرجل المتهمَّ الثالث ، اسحق لودلام ، بمحاولة البرهان انه فقط « خضع للقوة الطاغية لقائدهم غير الاعتيادي » . متذكراً خطاب بايرن الاول في البرلمان في ١٨١٢ ضد عقوبة الموت لهذه الطبقة نفسها من حائكي نوتنكهام المشاغبين ، حاول دينمان ، وهو من حزب الاحرار ، ان يبرهن على فتنة براندريث الذي لايقاوم بمقارنته بقرصان بايرن[١١] . بدأ دينمان بالقول : « قد اوفرّ على المحكمة سماع ملاحظاتي عليه للمرة الثانية ، فطالما قد وجدته موصوفاً بدرجة من الروعة من قبل شاعر بارز في زماننا ، وواحد من اعظم العباقرة في اي عصر ، بحيث سأرفع الكلفة لاقرأ الان ذلك الوصف التنبوئي . انه بالتأكيد سيُحضر امامكم شخصيته ، وحتى مظهره ، الصفات المسيطرة لذهنه القوي ولكن غير المصقول ، وطبيعة تأثيره في اولئك الذين اغواهم للاساءة . ثم قرأ دينمان حوالي ثلاثين بيتاً من القرصان بضمنها الوصف المشهور لقوة كونراد الغامضة :

ماهو ذلك السحر الذي موكبه اللاقانوني هكذا
يعترف ويحسد ، ولكن يعارض دون جدوى .
ماذا يمكن ان يكون ، بحيث أن ايمانهم يستطيع هكذا ان يربط ،
القوة ، الاعصاب ، سحر العقل[١٢] .

فشلت ، لسوء الحظ ، خطة دينمان المبرِّئة ، ووجِد لولادلام ايضاً مذنباً . ومع ذلك فاللحظة مثيرة ، لانها اذا كانت تُظهِر قصيدة بايرن مناشدة في محاولةٍ لتشكيل التاريخ ، فانها ايضاً تُظهِر كيف شكلّ التاريخ اهمية قصيدة بايرن . انه كان شيئاً لجيفري ان يجد القرصان في ١٨١٤ خلاصة عصر « اصلاح خيالي » و « طموح لامحدود » ، « لفترة الثورات والمشاريع »[١٣] ، وكان آخر ايجاد كونراد فيما يبدو مُجَسَّداً في عصيان مسلحّ وطني : اكتسبت القصيدة معنى لايمكن عزوه الى بايرن فقط . اصبح براندريث شهيداً راديكالياً ، ونُقل اسمه بعيداً الى ما وراء الدوائر الراديكالية .

كان نسج الاسماء التي نوقشت في هذا المقال ليصبح واضحاً لايِ لندنيٍّ يقرأ الصحف في نهاية ١٨١٧ . كانت التايمز من منتصف تشرين الاول فصاعداً مليئة بمحاكمات براندريث وزملائه : ظهر اقتباس دينمان من القرصان وجملته المنقولة أن

« الشاعر النبيل ما كان ليستطيع رسم صورة اصدق اذا كان فعلاً فكرّ في جيريميا براندريث » في الصفحة الاولى في ٢٧ تشرين الاول . أُعدِم المسجونون في ٧ تشرين الثاني ، وهو اليوم الذي تلا وفاة الاميرة شارلوت وهي نقطة حشد قوى الاحرار الذين خاطبهم بايرن في قصيدته المشهورة « الى سيدةٍ تبكي » ، واستمرت تفاصيل ايامهم الاخيرة على الظهور حتى ١٠ تشرين الثاني طبعت التايمز في ١٠ تشرين الثاني تقريراً عن مقاضاة كارلايل على نشر محاكاة هون ، واعلنت في اليوم نفسه نسخة طبق الاصل لمحاكمات براندريث . أُعلِنت في الثاني والعشرين محاكمةُ ناشر القزم الاسود (Black Dwarf) ، تي جي . وولر ، وفي الخامس والعشرين كانت هناك خلاصة قضية بائع كتب آخر اتهم ببيع المحاكاة . امتدّت هذه الامور الى كانون الاول حين ملأت محاكمة هون نفسه الجرائد[١٤] .

تمكننا هذه الروابط بين هون وبايرن وبراندريث من رؤية البعض من محبط تحوير هون للقرصان . اذا لم يكن اقتباس دينمان بحد ذاته المناسَبَةُ لظهورها ـ وأنا لم اكن قادراً حتى هذه النقطة على تثبيت التاريخ المضبـوط للنشر ـ مـع ذلك فـان شبكة العلاقات الراديكالية هذه تكشف بافضل شكل مضامين صفحة عنوان هون :

طبعة هون
لقرصان اللورد بايرن
كونراد ،
القرصان
او
جزيرة القرصان
حكاية
حُوِّرت كقصة (رومانس)
لندن :
طبعت من قبل ولوليم هون
مكتب سجل الاصلاحيين ، ٦٧ ، اولدبيلي .
١٨١٧
السعر اربعة بنسات .

يشهد إعلان هون الفخم لعنوانه على اختيار بايرن زميلاً جديداً ـ وهي مدة

طويلة منذ ارتحاله عن لندن ـ من قبل القضية الراديكالية : يقف تحوير **القرصان** المنبثق عن مكتب سجل **الاصلاحيّين** ، في ضوءٍ آخر تماماً عما وقفت به القصيدة الأصلية الصادرة من المحافظ جون موراي من شارع البيمارل . ليس السعر اقل اهمية : كما يُظهر الدليل في محاكمات هون ، كانت السلطات خائفه من انتشار الادب المثير محتملاً بين الطبقات الدنيا . بسعر موراي البالغ خمسة شلنات وستة بنسات ، وهو رقمٌ قياسيٌ لمجلدّات الشعر الصادرة من دور النشر الراسخه ، كانت **القرصان** الى حد بعيد وراء نطاق متناول اكثر القرّاء : باربعة بنسات ، وهي أقل من واحد من الستة عشر من الكلفة ، فهي اصبحت ميسورة لجمهور جديد ومختلف .
عندما اخفض كوبيت في ١٨١٦ سعر جريدته **السجل السياسي** الى بنسين وبذا رفع انتشارها الى اربعين الف نسخة ، فقد علّق قائلاً « اثنان او ثلاثة عمال غير ماهرين او شغيلين لايستطيعون ان يوفرّوا شلناً ونصف بنس [السعر السابق] اسبوعيا : ولكن يستطيع كلٌ منهم ان يوفر نصف بنس او ثلاث فازذنغات * ، وهو مايدفعونه مقابل مُضعه كبيرة تماماً من التبغ . »[١٥] جلب هون بايرن ، اوعلى الأقل نسخته من بايرن ، الى هذه الجماهير العمّاليه ولكن المتعلمّه .

إن ثلث صفحة عنوان هون تماماً مشغولٌ بصورة الحادث الدرامي في **القرصان** عندما يتخلّص كونراد من مظهره كدرويش ويقف مكشوفاً في قصر سيّد . الصورة غير موقعَّة ، ولكنّ نسخة هارڤارد ، من حيث اعمل ، تحمل نقشاً مقتضياً من قبل جورج كرايكشانك : « منقوشة بشكل رديء من رسمٍ منجزٍ من قبلي . »[١٦] تبدو الصورة البارزه منسجمة مع الجمهور الشعبي الذي تودّد اليه هون ، لانها وبالتأكيد تحقق مناشدةً اكثر مباشرةً وأغراءً مما حققه مجلد موراي ، الذي لم يحتو على لوحات[١٧] . تذكرّت ابنة هون أن كريكشانك حظي باهتمام هون لأول مرة عندما اوصيَ به من قبل شيروود (من شيروود ونيلي وجونز الذين تقرصنوا على **وات تايلر**) لأن ينفحَ لوحةً إما « لنابليون او بايرن » [١٨] ان **القرصان** مثالٌ مبكر نسبياً للتعاون الذي كان لينتج الأهاجي الرائعة والشعبية بشكل هائل على الوصي ووزارائه ، والكرّاسات المتواصلة من **البيت السياسي الذي بناه جاك** (١٨١٩) مروراً بالتعليقات النشيطة حول محاكمة كارولاين الى **المخرج السياسي ـ في الوطن !**

---

* فارذنغ Farthing : قطعة نقد بريطانية تساوي ربع بنس .

(١٨٢١) .

وصف سوذي تحويره للقرصان « بالرومانس » . أنا اشك في وجود دلالات نوعية دقيقة للمصطلح لدى جمهور هون ، ولكنه يشير الى ميّزتين للنص . ليست قصة بايرن موضوعةً زمنياً بنحو راسخ ، وعدم محدوديتها يجلب تمرّدها أقرب الى القارىء . يموضع هون ، من البداية ، قصته في ماضٍ بعيدٍ بشكل مريح : « استولت مجموعة من القراصنة الايطاليين ، في بداية القرن السابع عشر ، على احدى الجزر الصخرية الصغيرة ولكن الجميلة من الارخبيل اليوناني ، وجعلوها مقر قيادتهم وبيتهم . » تعطي هذه الافتتاحية المسطحّه نسخة هون تلك الميزه النائية المُقتَرحة في تعريف جونسن للرومانس كـ « خرافة عسكرية عن العصور الوسطىٰ » ؛ إنها تتباين بقوة مع الأصل الذي يقحم به بايرن القارىء بصورة مباشرة في احتفال القراصنة بافضلية حياتهم على حياة « العبد المُترَف » و « سيد الفسوق والراحة التافهة » . نشأ مقدارٌ كبير من مناشدة بايرن لقرّائه الأرستقراطيّين ومن الطبقة الوسطىٰ من السحر الذي يحمله الغريب (exotic) ربما للمتمدن بافراط : كانت كلمات مثل « راحه » و « ترف » لتكون غير ملائمة للجمهور الذي قصده هون ، ولكن بتكييف بايرن الى ظروفه ، فَقَد هون الصفات التناقضية التي شدّت قرّاء بايرن .

إن الميزة الاكثر اهميةً في تحويل هون للقرصان الى « رومانس » ظاهرةً حالياً في المقتطف المقتبَس تواً : إن تحوير هون نثري ، عدا الابيات المعدودة المأخوذة من الأصل في بداية كل من الفصول الاربعة التي يقسّم هون القصة عليها والمقطعين الشعريّين من اغنية ميدورا . تبدو هذه ايضاً علامةً لتقدير هون لسوقه ، لأنه لايضحي فقط بسرعة وتنوّع دوبيتات بايرن ، بل يُجري بعض التغييرات المفرداتية القابلة للتنبوء بها ايضاً . عن تساؤلٍ من مواري حول ملائمة وضع اسم قابيل (Cain) في فم مسلم في عروس ابيدوس ، اجاب بايرن بغضب : « لااهتم مقدار قطعة سكر بشعري ـ ولكن بزيّي ـ وبالنسبة لصحتي في هذه النقاط . . . سأقاتل بحيوية (BLJ 3 i 165) . يحذف هون ، كما قد يتوقع

الشخص ، اكثر (ولكن ليس كل) الكلمات الغربية التي اعطت قصائد بايرن موثوقيتها تختفي « sirocco » و « capote » و « pilaff » و « almah » و « saick » و « afrit » و « serai »* كلها من نصّه ، على الرغم من أنه اكثر هذه الكلمات يُفترَض انها كانت مألوفة لدى القرّاء الانكليز المثقفين في موضة الاستشراق التي بدأت بكتاب **واثق** (١٧٨٦) لبيكفورد وتقوّت بشعبية ادب الرحلات . يتكلم كونرادُ هون مثل انكليزي صريح ؛ إنه لمحبطٌ رؤية البطل البايروني المتشائم ، الأمر سائلاً اصحابه العون بلهجة كهذه :

اصدقائي وزملائي المحاربين ، تدركون اني لست رجل كلام ؛
وستبرؤنني من الزهو الذي لامعنى له ، عندما أسألكم فيما اذا
كنتم تعدونني قائداً مقتدراً ونزيهاً ؟

ينشأ هذا الحديث من احد التغييرات التي اجراها هون في تركيب (بنية) **القرصان** . تساعد اضافاته الى الحبكة على التعريف ـ بالمقارنة ـ بالميزات الاستدراكية التي تحصل منها قصة بايرن على القوة . يدرك هون ، مثلاً ، ان الماضي الخفي للبطل البايروني هو جوهريٌّ لتأثيره ، ولذلك فهو يكتب « عن اصل قائدهم هذا ، لم يعرف اي من القراصنة اي شيء » . مع ذلك لايستطيع هون مقاومة ملء الفراغات التي يتركها بايرن بتشويق في قصيدته ، ولذلك يخترع تاريخاً ليس له مسوّغ في الاصل . جُعِلَ كونراد « ڤينيسياً نبيلاً . . . بالولادة » وهو الذي » احب اثناء نجاحه ، الابنة الشابة الجميلة لشخصية بارزة اخرى من ڤينيسيا ، والذي شجعّه على مغازلتها حتى اصبحت نتيجة طيشه واضحة ، طرده وقتئذ بفظاظة » . يحاول كونراد ان يُقنِع حبيبته على الهرب معه ، ولكنهما يُكتشَفان ، ويُنفىٰ كونراد . « اصبحت ، من

---

* sirocco تعني الريح الحارة الرطبة التي تهب على ايطاليا من افريقيا . اما بقية الكلمات فهي مستعملة في التركية وتعني على التوالي معطف ، رز مطبوخ ، تفاح ، سائق ، امرأة ، قصر . . . . .

المترجم

هذه اللحظة ، شخصية كونـراد محددة ؛ وكـرَّس نفسه بكـآبة لحيـاة النهب والانتقـام » يبدو أنّ هـون قد انتحـل هـذه الـوسيلة من **حصـار كـورينث** (١٨١٦) التي يتحول بطلها آلب الڤينيسي الى خارجٍ على القانون عندما يرفض والد فرانسيسكا القاسي منحه يدها .

يوحي دمج قصتين من قصص بايرن الى أن البطل البايروني ليس مجرد نتاج النقد المتأخر (الحديث) : كوّن بايرن وابطاله اسطورة مركبّة واحـدة ، متجاوزة خصوصيات اية قصة واحدة . لذلك يخبر هون القرّاء بما لايعرفه القراصنة ، وتجرّد هذه القصة التقليدية جداً البطل البايروني من سحره ، مستبدلةً الغموض المصطنع الذي يحفزّ الخيال بشرح مقلًل عن شخصية كونراد . « قد تكون قصتي أوحت » حسب العبـارة التي يستخدمهـا بايـرن في **دون جـوان** (٥٩/١) الى الاستهـزاء بتوقعّات كالتي ينفذها هون بنحو مناسب ، بـان حبيبة كـونراد هي ميـدورا . في **القرصان** ، حب كونراد لميدورا مفترضٌ من قبل النص ؛ لايقدم بايرن ايّ بيـان لبدايته او تطوره ، ويقبل القارىء وجودها (اي ميدورا) في القصة بدون سؤال عن المزيد . يقلّل هون الاولوية المطلقة لعاطفة كونراد تجاه ميدورا بالتفاصيل نفسها ، التي يضيفها لغرض ترسيخها .

لقد ناقشت في مكان آخر ان حبكة **القرصان** مبنيّة على تجزئه ومضاعفة البطلة بين ميدورا وگلنار ، ويستجيب هون لمنطق التكرار هذا بانتاج بنية اكثر نظامية من بنيـة بايـرن نفسها .[١٩] فكـما في الجزء الثـاني من القصة ، يُغـير كونـراد المتنكـرّ كدرويش ، على قصر سيّد ويحاول انقاذ گلنار ، كذاك في المادة المضافة قبل بدء القصة الحقيقيّه ، يُغير كونراد ، المتنكر بزي تركي ، على الدير الذي سُجِنَت فيه ميدورا من قبل ابيها ، وينقذها ويأتي بها الى جزيرة القراصنة . عندَما اخترتُ تحوير هون لاول مرة توقّعت انه يكون قد عمّق التأكيد الراديكالي للاصل ، ولكن هذا الشجب « للطغيان لأبوي » واللمحة المختصرة لللآرهبانية هي الحالة الوحيدة التي يمكن ان يقال فيها أن هون قد بزّ بايرن . في الحقيقة ، يعبّر هون عن الاخلاق بشكل لايلين ، وتقوده رغبته في تـطويق قصة بـايرن ضمن حـدود الاحتشام الى بعض التناقضات المضحكة غير المقصودة . يُعلِن هون « انتصرت الطبيعة » عندما توافق ميدورا على ترك الدير مع حبيبها ، ولكن لايُسمَح للطبيعة أن تحكم لوحدها :

جُمِعَ كونراد وميدورا من قبل راهب أسير في اللحظة التي وصلا بها الى

الجزيرة ، ولكن انقضى بعض الوقت قبل أن تفهم ميدورا بوضوح مهنة زوجها غير القانونية . عندما أخبَرت تدريجياً بالحقيقة المحتومة ، مات قلبها في صدرها ؛ وعلى الرغم من انه لم يمكن لأي شيء ان يُنفِر عواطفها عن زوجها ، الإّ أنّ شعوراً خفياً بانحلالهما المشترك لازمها باستمرار .

تُلقي الاخلاقية الضيّقه لقرصان هون ضوءاً على الغموض في تصوير بايرن لبطله المتألقّ . انحدر هون من عائلة منشقة (عن الكنيسة الانكليزية) Nonconformist متزمته وانتهى عضوا في كنيسة صغيرة مستقلةChapel Congregational ؛ قد يكون راديكالياً ، ولكنه يرى القراصنة « مفسدين قساة » وليس ابداً كابطال الحرية . على الرغم من أن كونرادُ بايرن الذي ، اثناء حضّه رفاقه لتحرير المرأة الواقعة في الشرك في سراي سيد الذي يحترق ، يحاضرهم قائلاً « لايَس ِء الى حِياتكم / شكل انثىٰ واحدة - تذكرّوا - لنا زوجات » (٢ : ٢٠٢ - ٢٠٣) ، يدلُّ وصف هون لزواج كونراد وميدورا على احتشام اعظم ويبيّن البعد بين لامبالاة بايرن الارستقراطية حول للمسائل الجنسية وعادات راديكاليّي الطبقة العاملة الذين اشترك معهم في أساس سياسي مشترك .

ان عدم رغبة هون في تلطيف سمعة كونراد واضح في خاتمة تحويره . تنتهي قصيدة بايرن بموت ميدورا واختفاء كونراد :

طويلاً حزنت عصابته التي لم يكن لأحدٍ أن يُحزِنها اكثر ؛
وجميلً النصب الذي منحوا عروسه ؛
أماله ، فما نصبوا صخرة التسجيل -
كان موته لايزال مشكوكاً فيه ، وافعاله معروفة بشكل واسع جداً :
فقد ترك اسمَ قرصان الى الأزمنة الاخرىٰ ،
مرتبطاً بفضيلة واحدة ، وألف جريمة .

على الرغم من أن القوافي الاصلية ماتزال مسموعة بشكل مقلق تحت النثر في نسخة هون ، إلاّ أن تفاصيل الحزن المطوَّل والموجز النهائي اللاذع لشهرة القرصان قد حُذِفَتْ :

شيدت العصابة قبراً مناسباً لميدورا : ولكن كون موت
كونراد مشكوكاً فيه ، ومآثره مشهورة جداً ، دأبوا
على ان يسجلوها على صخرٍ فانٍ . يبقىٰ مصير گلنار

يكتنفه الغموض .

تشهد الجملة حول گلنار ، والتي يستبدل بها هون الدوبيت الاكثر جدارةً بالذكر في قصيدة بايرن ، تشهد على حاجةٍ الى ربط كل خيط في القصة ، حتى اذا لم يكن هناك شيءُ ليُقال ، وتؤكد هذه النهاية المجرد تقليدية تجارب بايرن مع الشكل القصصي في الحكاية .

كنت لحد الآن اتقدم من تحوير هون : انه ربما منوِّر اكثر فحص عمل بايرن من منظور ذُريّته غير الشرعية . إن التحوّل من كراسة هون المطبوعة بتراص وذات الست عشرة صفحة الى ورق موراي الممتازة وهوامشه الوافرة هو مواجهة فكرةً عن الكتاب كنتاج صنعي ثقافي بارع اكثر من كونه مجرد وسيلة نسخ ميكانيكي . يبرز الموقع الثقافي الرفيع الذي تشغله قصيدة القرصان في العلامات العديدة للطبعات الاصلية المُتخلّىَ عنها من قبل هون . تتضمن صفحة العنوان ، مثلاً ، شعاراً من « تاسو ، القطع العاشر ، تحرير اورشليم » وتُعنون كل فصلٍ (canto) من القصيدة عبارات غير مترجمة بشكل مشابه من جحيم دانتي هناك تلميحات ضمن القصيدة نفسها ، الى اريادن وكليوباترا ، وفي الابيات على اثينا التي اخذها بايرن من قصيدته لعنة مينيرڤا لافتتاح الفصل ٣ ، الى سقراط والى اسماء اماكن اغريقية معروفة من الاسطورة والتاريخ . إن هذا الافتراض بوجود جمهور مثقف تقليدياً واضح في الملاحظات ايضاً ، حيث يُحيل بايرن القارىء الى اورلاندو فيريوسو ويدعم احتمال دخول كونراد قصر سيّد متنكرّاً بذكر تشابهات جزئيه من گين وسيمسوندي (بالفرنسية واللاتينية) . كل هذا مقتطع من قبل هون ، بدون شك ليس كشيء غير مناسب للقصة وغير ملائم لجمهوره ، ولكن هذه المؤشرّات ككل هي التي تحدّد بيئة عمل بايرن .

بما أن الملاحظات ليست جزءاً تكميلياً من القرصان ، فقد يبدو أن بترها سيكون امراً تافهاً ، ولكنها تساهم بنحو مدهش في التأثير العام للقصيدة . ترسخ الملاحظات وجود بايرن نفسه ؛ سواءً في الهوامش الذكيه على مفردات القصيدة المُعدّه لفئة قليلة وطول فترات الانحطاط الاغريقي ؛ او السخرية التي ينبذ بها إثاريّته الخاصة كما في الملاحظة اللامبالية لشدّ سيد للحيته والتي هي « نتيجة مألوفة وليست جديدة جداً لغضب المسلم » ، او الملاحظة الدنيوية على دعابة المشنقة بان « خلال جزء من الثورة الفرنسية ، اصبح بدعةً » ترك بعض « الحكمة ، كميراث ؛ وان كمية الكلمات الاخيرة الظريفة المنطوقة خلال تلك الفترة كانت لتكوّن كتاب نكاتٍ

حزين بحجم كبير » . تبرز لامبالاة بايرن المتكبّرة بحيوية اكبر في الفقرة التي الحقها بالمقطع من لعنة مينيرفا .

ربما للابيات الافتتاحية لحد القسم الثاني شأنٌ قليل هنا ،
وضُمتْ الى قصيدة غير منشورة (على الرغم من انها مطبوعة) ؛
ولكنها كُتِبَتْ فوراً في ربيع ١٨١١ ، ـ وبصعوبة اعرف
لماذا ـ يجب على القارىء ان يصفح عن ظهورها هنا ، اذا استطاع
كان يصعب دفع الطبيعة اللامبالية والمهمله لرجل ذي منزلةً رفيعة الى مدىً ابعد .

يوازن الشكل الخاص بالمؤلف والذكي للملاحظات ـ باتقان ـ الكثافة الميلودرامية للقرصان نفسها ، وهذا المتكلم هو الذي سُمِعَ في البداية في المجلدّ . يواجه القارىء اولاً اهداءً الى توماس مور من سبع صفحات ، مطبوعا باحرف اكبر من القصيدة التي تليه ، والذي يؤسس ـ ومنذ بدايته « عزيزي مور » ـ نبرة تعامل جنتلماني . إن بايرن الذي يسأل بتواضع « هل لي ان اضيف بضع كلماتٍ على موضوع يفُترَض ان يكون كل الناس حوله ذربي اللسان به ، وغير منسجمي النيه ـ وهو النفس » ، والذي يتحدث عن الدوبيت الملحمي (البطولي) وعن سبنسر ، وسكوت ، وملتن ، وتومسن ، والذي يوافق بشكل ودّي على ان الطفل هارولد « شخصٌ بغيض جداً » يجب في النهاية ألاّ يُخلَط بِملحديه وقراصنته* المتهوّرين .

يؤثر الاطار المهذّب للملاحظات والاهداء بدقّه في فهمنا للقرصان . ليس لتحوير هون ، في سطحيّته ، راوٍ فعلياً : لاشيء في النص يُغري القاريء بالتفكير في مصدر شخصي للقصة . بالمقارنة ، يشعر قاريء للطبعات الاصليه من القرصان بقوة بشخصية بايرن في المجلد ، وبالتالي يعزو صوت الراوي غير المعرَّف للقصيدة اليه . تأمّل مثلاً ، التعميمات الآتية من النوع الذي يرصعّ بنية القرصان :

هناك حرب ، فوضىً في الذهن ،
عندما تكون كل عناصره مضطربة ـ موحّدة ـ
تقف كئيبةً ومتضايقةً بقوةٍ مُقلقه ،
ومُصِرّة باسنان على الندم السادر ؛

---

* تشير كلمة ملحد الى قصيدة بايرن Giaour التي تعني بالتركية كافر او ملحد ، وتشير كلمة قرصان الى قصيدته The Corsair .

المترجم

ذلك الشيطان المشعوذ ـ الذي لم يتكلم ابداً سابقاً ـ
ولكنه يصرخ ، حَذَّرتُكَ ! عندما يكون الفعل منتهياً .

(٢/٣٢٨ ـ ٣٣٣)

على الرغم من انه يبدو غريباً ـ لكن مع الحزن المفرط
يرتبط مَرَح ـ انه لايجلب الراحة ـ
التي لاتخدعها مِزَح الحزن ابداً
وتبتسم بمرارة ـ ولكن مع ذلك تبتسم ؛
واحياناً مع الاكثر حكمة والافضل ؛
لحين حتى المقصلة تردد مزاحهم !

(٢/٤٤٦ ـ ٤٥١)

او هذا الأخير ، المختلف الى حدٍّ ما عن التمرد الذي يُعتَقد عادةً بانه يرمز الى **القرصان** :

اوه ! أي شيء يستطيع ان يقدّس افراح الوطن ،
مثل لمحة الأمل المرِحة من رغوة المحيط المضطربة !

(٣/٥٦٥ـ ٥٦٦)

إن عواطف كهذه هي ماسمّاها بارتس بالمدح (doka) ، أشياء مألوفة غير مدروسة حول السلوك الانساني ، افتراضات ايديولوجية ضمنية يكوّن التعبير عنها ميثاقاً غير ملفوظ بين الشاعر وقارئه ، مطمئِناً اياه ثانية على انه مهما يكن البطل البايروني فوضوياً ، فانه وبايرن يسكنان العالم الاخلاقي نفسه .

إن الأُلفة المُريحة للحظات كهذه تُمَدّه في القصائد الاضافية الست التي تؤلّف البقية من الطبعات المبكرة من **القرصان** ، وهي مُهمَله ايضاً من قبل هون . اولى هذه القصائد « الى سيدةٍ تبكي » مطبوعة اصلاً في ١٨١٢ ، تضع المجلدّ ضمن عالم السياسة المحليه الأخيرة : على الرغم من أن القصائد كانت افترائية ، إلاّ انها نمت من حياة بايرن كمحبوب للاحرار وتشير الى مجال تجارب قريب من القارىء المعاصر كبعد مسرح الحوادث في القصص عنه . [٢٠] لاتطرح الاغنية الجميلة المعنونة « من التركي » والسونتيتان الشاحبتان نوعاً ما « الى جينيڤرا » اعتراضات على اذواق وعادات جمهور عهد الوصاية . تتبع هذه « نقش على نُصب كلب نيوفاوندلند » على بوتسواين المتعلقّ في ذهن بايرن بطريقه قرن ثامن عشرية مألوفة ، كما ترى ليسلي

مارچند [٢١] إن هذه الأشعار مكتوبة في نيوستيدآبي ، وبهذا تبرهن على وضع المؤلف وروحه الودّية . ينتهي المجلدّ بنحوٍ مناسب بقصيدة غنائية عاطفية ولكن تقليدية « الوداع ! ايها المصليّ العزيز » .

مأخوذة ككل اذن ، فان مجلّد القرصان لايزيغ بعيداً عن ذوق الشعر الارستقراطي لذلك الوقت . تخلق المجموعة إنطباعاً غير مزعج يتضمن الهجمات الاكثر جرأة التي يقوم بها بايرن فيه : إعادة طبع « الى سيدةٍ تبكي » التي أقرّت بان القصائد قصائده والملاحظات التي توحي الى أن أحد أساقفة يورك كان محتملاً ذات مرة قرصاناً ومقارنة كونراد بـ « أخ قرصان » ، جان لافيت الذي كان آنذاك يلعب دوراً رئيساً في الهزيمة البريطانية في معركة نيو اورلينز . [٢٢] أعطت هذه الايماءات كتاب بايرن تطبيقات سياسية معاصرة يفتقر اليها تحوير هون ، ولكن توقيت نشر هون واعلانات صفحة عنوانه انسجمت مع الرنين الراديكالي للقرصان ، في حين أن التأثير التراكمي لمجموعة بايرن كان ليوهنها .

يبدي « كريستوفر نورث » في الحوار الخيالي بين بايرن و « اودوهيرتي » والذي يشكل الرابع من « Noctes Ambrosianae » ، الملاحظة للشاعر : « ولكني اعترف ـ لاني ولدتُ ارستقراطياً ـ بأني تألّمت كثيراً عندما رأيتُ كتبي ، نتيجة لقرار [ايلدن] ، مُهانة لأن تُنشرَ باعداد ذات ستة بنسات من قبل بنبو ، مع محاضرات لورنس ـ وات تايلر لساوذي ـ وعصر العقل لبين ـ وفارس الفوبلاس . »[٢٣] يوحي هذا الاعتراض المزدوج افتراضياً الى استنتاجات هذا المقال : الأول يخص السعر ، او بالاحرىٰ ، السعر والطبقة الاجتماعية . بالنسبة للشاعر النبيل الذي تبرع بحقوق طبعه ، كان أساسياً أن تبدو علاقته بناشره مسألة جنتلمان اكثر من مسألة عمل . ان موراي الذي اعلن هون أنهّ « معروف على انه الكتبي الاكثر اخلاصاً . . . والمشاع انه الكتبي الاكثر غنيٍّ في المملكة المتحدة » ، حَسَبَ مبيعاته بدهاء ، وجنىٰ كلاهما ، هو وبايرن ، جيداً من شراكتهما . [٢٤] ولكن كما اقترح ثيلوفون بريمين ، ربما لم يدرك موراي تماماً احتمال زيادة المبيعات ـ وبذا الأرباح ـ بتخفيض اسعار طبعاته . [٢٥] الاّ أنّ فِعْلَ ذلك كان يعني هجر تجارة الكتب المحترمة لاجل سوق الكتب وكان او بايرن ، كما لاحظ جون ويلسن ، لِيأسف بشدة على فقد الصفة المميّزة . [٢٦] إنّ هُزاءه بهوبهاوس لذهابه أبعد من المصلحين الجنتلمان ، وازدراءه بالرديكاليين من الطبقة السفلىٰ مثل كارلايل ، وتكافؤ الضدين عنده لما وجد نفسه مرتبطاً بعاميّين (Cockneys) مثل ليَه وجون هانت ، يُظهر الثغرةَ بين وعي

بايرن لمنزلته موضوعةً بينه وبين اولئك الذين ادعو به حليفاً . لست اعلم مبيعات تحوير هون **للقرصان** ، ولكن في ١٨٢١ قد يكون بايرن وجده بين الاعلانات في **المُخرج السياسي - في الوطن** ! لهون فيما كانت بالنسبة له محتملاً الرفقة غير المناسبه لكتاب هازليت **مقالات سياسية** (مجلّد أستهِلَ ونُشِر ايضاً من قبل هون) . وما كان من شيء لحين الاحتجاجات العنيفة التي سبّبتها **دون جوان** ، **كاين** ، و **رؤيا الحكم** ، حيث بدأ بايرن بترك طبعات موراي الانيقة والتحولّ الى الطبعات الرخيصة لجون هانْت .

الناحية الثانية هي طبيعة النشر القرصني نفسه . بلغ ضفر مهنة بايرن مع هون أوجَه مع طبع **دون جوان** (١٨١٩) بدون اسم المؤلف ، في شكلِ كوارتو ثمين صمِّم لأن يُحبط اية مقاضاة حول التشهير .[٢٧] ففي غضون اربعة ايام من ظهور قصيدة بايرن ، انتج هون **دون جوان** ، **او دون جوان مخلوعاً قناعه** ، وهي كراسة سجَّل فيها ملاحظاته بتهكمّ ثقيل بان موراي « ناشر Board of Longitude و Quarterly Review كتبيٌّ للادميرالية ، والمدافع المتحمّس عن التقليدي وجمعية الانجيلً (ص ٣٠) ، سُتِر بمحترميَّته من الثأر الذي عرَّضه له هون بمحاكاته . إتّهم هون موراي بأنه « في الحقيقة ينشر محاكاة على الوصايا العشر للرب [**دون جوان** ١/٢٠٥ - ٢٠٦] ، في حين أن هذه المقاضاة مُعَلَّقه ضد راسل ، بسبب محاكاة على الابتهال ، الذي هو تأليف بشري تماماً ، (ص ٣٧ الملاحظة) .[٢٨] انهىٰ هون الكراسة بتباهٍ بلاغي رائع :

س : لماذا لم يطمس السيد موراي **محاكاة** اللورد بايرن على الوصايا العشر ؟

ج : لأنها لاتحتوي على شيء يسخر من الوزراء ، ولذلك لاشيء يمكنهم من أن يفترضوا انه يكون مغضباً لله القادر .

(ص ٥٠)

لم تكن الاتهامات مقصورة على كراسة هون . فان آسپلاند محرر المجلة الموحِدية **مانثلي ريپوزيتري** قد ساعد هون اثناء محاكمته ، ونشرت المجلة قناعاته :

اذا كانت محاكاة الكتاب المقدس ، وطقس **القربان المقدس ايضاً** تجديفية ، فإن العدالة المتساوية اليدين تتطلب أن لا يُعاقبَ المحاكمين المساكين . إن ابذأ محاكاة في الازمنة الحديثة هي التي على الوصايا العشر في **دون جوان** للوّرد

بايرن ، نُشِرَت واعيد نشرها في بضعة اشهر ، من قِبل
موراي ، في البيماريل ستريت ، ناشرا **الكوارترلي ريڤيو** ،
واعمال اخرىٰ « ارثودكسية » و « موالية » في الحقيقة ،
لاتحوّل الاساءةُ الكتاب المقدس الى سخرية ، ولكنها
تجعل وزراء الدولة مُضحكين .[٢٩]

نشر هون ، بعدها بقليل ، الفصل (الكانتو) غير الشرعي الثالث من **دون جوان** ، الذي يُمسَخ فيه بطل بايرن الى ناشر راديكالي .

كان لهذا الخلاف تأثيره في بايرن ، الذي كان يراقب مصاير قصيدته من ايطاليا . منتبهاً الى انه من المحتمل ان يقع تحت حكم ايلدن بان الاعمال التحريضية والتجديفية لاتمكن حمايتها بحق النشر ، كتب الى موراي في ٤ كانون الأول : « أُتمِ الكانتو الثالث من (دون جوان) في مائتي ستانزا (stanza) ـ مقبول جداً ، ارىٰ ولكن لااعلم ـ ان مناقشته لمن دون جدوىٰ حتى يمكن التحقّق فيها اذا كان يمكن ان يصبح مُلكاً ام لا (BLJ 6 : 253) . الشيء الذي كان في خطر هو بالضبط فيما اذا كان عملُ مؤلّفٍ مُلكهَ وبأي شكل : اوضحت شروط قرار ايلْدن ان العلاقة بين المؤلف والعمل لم تكن علاقة طبيعية بين المُنتجِ والانتاج ، ولكنها مسألة معقّدة تشمل القيم السائدة للمجتمع . ماكان لايُعَدُّ مُلكاً اذا اساء الىٰ مباديء السلوك السائدة كان يصبح مُلكاً اذا قُدِّر بطريقة مختلفة .

حينما نشر جيمس جونستن ، قبل ذلك بثلاث سنوات ، قصائد غير شرعية (زائفة) باسمه ، حاول بايرن أن يرسّخ نصوصه بتثبيت ناشرها كعلامة مميزّه الى اصالتها . فقد كتب الى موراي : « لمنع تكرار تزييفات مشابهة يمكن ان تقول ـ باني اعُدُّ نفسي غير مسؤول عن اي نشر ليس من مطبعتك منذ سنة ١٨١٢ وحتى التأريخ الحالي (BLJ 5 : 139) إلاّ أن محاولة مشابهة لتحديد **قصائد على ظروفه العائلية لهون** قوبلت بجوانب وقح :

تُلاحظ فقرة في الصحف الصباحة اعلان وليم هون كَون كل
القصائد الجديدة للوّرد بايرن مطبوعة من قِبله ، وتختتم بالاعلان
عن أن اية قصائد « لايجب عدّها » عائدة للوّرد بايرن
او « مجازة » من قبله ، مالم تكن منشورة من قبل كُتُبيّ سيادته ،
السيد موراي ، شارع البيمارل . يعتقد و . هون ان السيد
موراي يجب ان يكون مدركاً ، بانه على الرغم من انه قد يكون

سريعاً جداً ألّا تعُدَ القصائد المنشورة من قبل و . هون خاصة باللورد بايرن ، او كونها « مجازه من قبل اللورد . بايرن ، إلّا أن الجمهور ، بدون اي جهد منطق ، مع ذلك سيستمر على السؤال ـ فيما اذا لم تكن للّورد بايرن ؟ لذلك يقدّم و . هون تحيّاته المتّسِمة بالاحترام الى السيد موراي ، وسيشكره على تفضلّه على الجمهور بالقول ايٍّ من القصائد السبع على ظروفه العائلية ، في نشر السيد هون ، ليست مكتوبة من قبل اللورد بايرن .

كان يمكنَ موراي ، كما يلاحظ هيوجَي . ليوك ، ان يجيب بـان اثنتين من القصائد الموجودة في المجموعة لم تكونا في الحقيقة مكتوبتين من قبل بايرن ، ولكن لايوجد اي دليل علىٰ انه فعل ذلك ، واستمر علىٰ النشر .[٣٠] لم يكن ممكناً تحديد النصوص الموثوق بها بتلك المنشورة من قبل الناشر المجاز رسميّاً .

تُبرِز قرصنات هون بذلك الطرق التي ينفصل بها نص ، حال كونه مكتوباً ، من مؤلِّفه ويدخل في اقتصاد انتاج وتوزيع ، ليتم التصرّف به من قِبل قوىً خارجَ سابقَ معرفةِ او سيطرة الكاتب . ربما رغب بايرن بصـدق في أن تُفسَرٍّ القـرصان بواسطة النظرية الشعرية للعبقرية الرومانتيكية ، ولكن استيعابه يتطلبّ أن ناخذ في الحسبان اللوازم الدنيويّه الخاصة بالظروف والتقديم ، والسعر والمواد المحيطه . لقد كان بتغييره هذه بقدر تجديده غير المتقنَ للنص نفسه أن جعل هون القرصان تلائم قرّاءه كما كانت تلائم قرّاء موراي المختلفين جداً . تُفرّق طبعات بايرن القيـاسيّه الحالية القصائد التي ظهرت ذات مرةً سويّةً وبذلك تحجب عناصر مهمة في الانطباع الذى خلقه مجلدّ القرصان اصلاً . فمثلاً على الرغم من أنّ اكـثر القصائـد يمكن ايجادها في المجلّد الثـالث من طبعة إي . إچ . كـولرج (الاهـداء هو في المجلد الأول) تفُصـل البنيةُ الحكـايةَ عن « قصـائد ١٨٠٩ ـ ١٨١٣ » ، حيث وُضِعَت القطع الأقصر . تتبع الطبعة ذات المجلد الواحد من قبل هاوتن ميفلن في سلسلة اوكسفورد للمؤلفين الرئيسين اسس نوعيه تقطع بنحو مشابه استمرارية القصـائد وحتى طبعة اوكسفورد الجديدة الرائعة مِن قبل جيروم جَي . ماكگن مجُبَره بترتيبها الزمني على وضع « الى سيدةٍ تبكي » في المجلد الأول والقرصان في المجلد الثالث .

إن هوننة (honing) القرصان هي حكاية مسُليّة في التأريخ الأدبي ، ولكن لها الحسنة الاكبر في توجيه الانتباه الى التأثيرات التي تعطى شكلا لاهمية قصيدة ، داعية وايّانا الى اعادة النظر في افكارنا عمّا يكوّن نصّاً وكيف يجب أن يصُان .

اختيار الترتيبات ترتيب « الاعمال الشعرية »

ايان جاك

ستكون اعمالي من ناحية واحدة مثل اعمال الطبيعة ، لِتُحَبَّ وتُفَهم عندما تؤخذ بنظر الاعتبار في العلاقة التي تربطها ببعض ، اكثر ممّا لو نُظِر اليها بجهل واحدة فواحدة .

ـ پوپ

لاحَظَ لامب (Lamb) أنّ هناك ترتيباً واحداً جيّداً ـ وهو الترتيب الذي كُتِبَت به القصائد ـ ذلك تأريخ عقل الشاعر .

ـ گراب روبنسن

كلمةٌ واحدة عن موضوع الترتيب ـ ان ترتيب لامب للزمن هو الترتيب الأسوأ جداً الذي يمكن اتباعه .

ـ ووردز ورث

لقد اعطيتُ اللمسةَ الأخيرة لآخر قصائدي وأغانيَّ الشعبية الوشيكه (السلسلة الثانية) وقد صرفتُ نصف الصباح على ترتيبها ترتيباً ملائماً .

ـ سوينبيرن

ايان جاك استاذ الانكليزية في كلية پيمبروك ، كامبرج .

انه لغريب ان يكون ماكتُب قليلاً لهذه الدرجة عن افضل طريقة لترتيب القصائد في طبعة جامعة .[1] يجب أن تواجه هذه المشكلة كل محرّر ، او رئيس تحرير ، ولكن بصرف النظر عن التعليقات المختصره في المقدمات والأختلافات العرَضية في العُروض ، كانت هناك وبنحوٍ ملحوظ ، مناقشة قليلة حول المسألة . ارغب في أن اعطيها تهوية ، ان اذكر بعض الانماط الرئيسة لترتيب أعمال شاعرٍ ، وان اجلب الانتباه الى عوامل معيّنه يجب أن يقيّمها المحرّر قبل أن يكون في موقع اتخاذ قرار .

اتذكرّ ، حين كنت طالباً ، حصولي على طبعة من قصائد جون كيتس مرتّبه ترتيباً زمنيّاً مع مقدمةٍ لسيدني كولفن . لقد صدمني هذا قبل اربعين سنة كأسلوب جديد وممتع لتقديم أعمال شاعر . حتىٰ في ١٩١٥ ، طبعاً ، حينما ظهرت الطبعة لأول مرة ، لم تكن الطريقة جديدة ؛ ولكنها كانت غير اعتيادية . قد يوصف الترتيب زمنيّاً اليوم تقريباً كشيء مألوف ، وهي حقيقة قد اصبحت واضحة بصورة خاصة ، في انكلترة على الأقل ، منذ بداية سلسلة لونگمنيز الرائعة : الشعراء الانگليز مع ملاحظات . قال كينيث آلوت في مقدمة المجلد الأول آرنولد (١٩٦٥) ان « ترتيب القصائد في هذه الطبعه ، كما استطيع أن اثبّت تقريباً ، هو ترتيب نظمها ، متبعاً بذلك تعليمات المحرر العام إن . دبليو . بييتسِن . يقتبس آلوت ملاحظه كولرج حول « الاهتمام الذي ينشأ من مراقبة تطور ، ونضوج ، وحتى إضمحلال العبقرية » ، ملاحظة يمكن ان تصلح شعاراً لكل الطبعات التي تتبع التسلسل الزمني . بالمناسبة ، ألاحظ انه في حين يُضَمِّن آلوت سلسلته الزمنية الرئيسة قصائد نشرها آرنولد ولكن رفضها بعد ذلك يودع آثار الصبا ، والمسودات ، والأجزاء الى سلسلة ثانية « لأنها قد يُحسُّ بانها متطفلّه بين القطع التي كان آرنولد مقتنعاً بها ، او ، في حالة القصائد المُلغاة ، التي كان في وقتٍ ما راغباً في طبعها . »

المجلدّ الثاني في السلسلة هو ملتن ، محقق من قبل جون كاري والأستير فاولر . إن الاختلافات الملفته للنظر اكثر بين هذه واكثر الطبعات الاخرى من ملتن هي ان ترتيب الشاعر نفسه قصائده الثانوية في ١٦٤٥ (و١٦٧٣) متخلّىً عنه ، وأن

سامسون آگونيستس تظهر قبل الفردوس المفقود ، مع وجود حفنه من القصائد القصيرة بينهما . انها لَتصبح مثل صدمةٍ ايجادها موضوعة بين السونيته ١٦ والنظم الشعرية للمزامير ١ ـ٨ . في حين أن كاري محقٌّ طبعاً في دعم حكمه الخاص بالتاريخ المحتمل للنظم ، يلاحظ الشخص أن محاولة الترتيب الزمني تدفع المحقق غالباً الى قرارٍ لايوجد دليل كافٍ بحقه ويشجع ايضاً الرأي المتعذر الدفاع عنه على ان القصيدة مكملة مباشرةً بعد البدء بها . فحتى اذا كانت مسوّدة سامسون اگونيستس موضوعة (او في الحقيقة مكتوبة بدرجة كبيرة) عندما يفترض كاري ، فان كاتب السيرة المجهول ، الذي يصنعه پاركر في القائمة في دعم تاريخ مبكرّ ، يقول بوضوح أن ملتن « انهى » القصيدة بعد عودة المَلَكيه » .[٢]

إن طبعة ريكس الرائعة من تيتسن وهي الاولىٰ في سلسلة لونگمنز لتَحتوي على ملاحظة من قبل المحرر العام تبدو وكأنها كُتِبَت لتوجيه المحققين المنفردين . انها تقررّ أن « محقَّقاً سيطبع القصائد قدر الأمكان حسب الترتيب الذي نُظمِّتَ به . يضع بييتسن هذا المبدأ على أساس الاعتقاد بأن اشارة اساسية الى نوايا المؤلف في اية مرحلة ، مُجَهزَّة ، من ناحية ، بما هو كاتب حالياً ، ومن ناحية اخرىٰ ، بما سيكتبه فيما بعد . »[٣] تنتهي ملاحظته بالاقرار بأن « بعض الاستثناءات كان يجب ان يُسمَح لها في المبادىء الموجَزة اعلاه ، ولكنها كانت قليلة وغير مهمة » بقدر تعلق الامر بترتيب القصائد . هذا الترتيب الموجود في هذه المجلدّات فعلاً ، وكنتيجة ، فان هذا المجلدّ يثير مسألة المتطفلاّت بحدة اكثر من ايٍّ من سابقيه .

يُقصي ريكس ، مثل آلوت ، المسوّدات والاجزاء الخياريّة من سلسلته الزمنية الرئيسة ، ولكن ليس مثله ، فهو يسمح لاثار الصبا والتوافه . كنتيجة ، يُفتَتَح المجلد بثمانين صفحة مكرّسة لقصائد لم ينشرها تينيسن نفسه ابداً ، كون اكثرها اهميةً (وهذه ذات شأن عظيم) مسرحيةُ الشيطان والسيِّدة . نصل آنذاك فقط الى مساهماته في قصائد من قبل أخوَين . طالما ان هناك دليلاً مضبوطاً قليلاً لتحديد تأريخ لهذه القصائد ، او لمحتويات قصائد ، عنائيه بصورة رئيسية وقصائد (١٨٣٢) فانها مقدَّمة بالترتيب الذي كانت مطبوعة فيه . إن بعض القصائد التي لم

يطبعها تينيسن ابداً مُقحَمه بين محتويات المجلدّين الاول والثاني وبين محتويات الثاني والثالث .

منذ نهاية سنة ١٨٣٢ وما بعد « كل القصائد معطاة في ترتيب زمني مُقتَرح (مع كون المجلدّات التالية مقطعًه بذلك) وثمة حالتان استثنائيتان من هذا وهما : أنّ **قصائد الملك** ، المكتوبة والمنشورة طوال مدة سنواتٍ طويلة ، جُمعَت (بنحوٍ ملائم جداً) ، وأن قصيدة « عبور الحاجز » طُبِعَت في نهاية السلسلةَ الرئيسة ، تنفيذاً لوصية تينيسن الواضحة لابنه ، تذكرّ ان تضع قصيدتي Crossing the Bar في نهاية كل طبعات قصائدي » . يضعها ريكس قبل الـ Idylls (قصائد الملك) لان ذلك العمل مستثنىً من سلسلته الزمنية الرئيسة ، وربما لأن قصيدة قصيرة لهذه الدرجة قد تبدو ضائعة نوعاً ما اذا كانت متبوعة بثلاثمائة صفحة هي التي تحتاجها الـ Idylls . ان هذا يجرّدها من الشهرة التي ارادها تينيسن لها ، وتصلح كمذكرٍ بان محاسن نمط واحد للترتيب تلازمه ، بصورة حتمية ، مساويء مماثلة .[٤]

إن الشعراء الذين يعيشون مدة طويلة تكفي لأن يجمعوا اعمالهم يدركون هذا دائماً . عندما اخبر وليم كالين بريانت قراءَه بان قصائده قد « جُعِلَت لتتبع احداها الاخرىٰ بالترتيب نظمَت به ، مع اعتقاد المؤلف ان هذا الترتيب مقنعٌ للقاريء كأي ترتيب مؤسسً على طبيعة المواضيع او اسلوب معالجتها »[٥] فواضح انه كان يقاوم طرق الترتيب الاخرى ، وربما بنحوٍ خاص ضد آراء ووردزورث الخصوصية بنحوٍ متميز . شبة ووردزورث ، في مقدمة الطبعة الاولى من **النزهة** ، تلك القصيدة بـ « ماقبل الكنيسة » مصممة لتخدم « الكنيسة القوطية » التي كانت لتُصبح **الناسك** واضاف انه عندما تُرتَّب قطعه الثانوية ، التي كانت امام الجمهور ، بنحو ملائم فسيتم اكتشافها من قبل القاريء المنتبه بأن لها صلة كهذه بالعمل الرئيسي لدرجة انها قد تعطيها ادعاءً بأن تُشبَّه بالحجيرات الصغيرة ، والمُصَلّات ، والمعتكفات الكئيبة ، المُتضمنَّة اعتيادياً في هذه الصروح »[٦] يمكن ايجاد تعليق اكثر على الطرق التي يمكن أن تُرتب بها القصائد ، المتنوعّة ظاهرياً ، بنحو ملائم » في مقدمة **قصائد ١٨١٥** . اولى هذه الطرق مبنيّة على « قوى العقل المسيطرة في انتاجها » والثانية على « القالب المسبوكة فيه » ، والثالثة على « المواضيع التي ترتبط بها . »

أُخذت الأخيرتان بنظر الاعتبار من قبل مايثو آرنولد ، وهو شاعرٌ كان (كما اشار تنكر ولاوري) يصنّف ويعيد ترتيب قصائده على نحو مستمر . »[٧] عندما كان

في ١٨٥٣ يفكر في مقدمته العظيمة ، اخبر كلاف بانه كان مفتوناً « بتقسيم القصائد وفق ميزّاتها وموضوعها ، الى العصور القديمة ـ والعصر الوسيط ـ والعصور الحديثة . »[٨] بعد ست عشرة سنة ، كاتباً الى امه حول الطبعة الجديدة لسنة ١٨٦٩ ، اخبرها بان « الترتيب في هذه الطبعة ليس تماماً الترتيب النهائي الذي سأطبقه ، حول هذا الترتيب الأخير لم استطع ان اقرّر حتى رأيت الطبعة الجامعة هذه . ستحتوي الطبعة التالية علىٰ الترتيب النهائي وبعد ذلك سيكُرر الكتاب » . يولي ترتيبه الأخير بعض الاهتمام بالتسلسل الزمني ، ولكن اكثر بـ « القالب » المسبوكة فيه كل قصيدة . يحتوي المجلد الأول على « قصائد مبكرّه » ؛ « وقصائد قصصية وسونيتات » والمجلد الثاني على « قصائد غنائية ترتيب آرنولد نفسه ؛ واخرى ، وهي طبعة كينيث آلوت ، زمنية ، في حين ان اقدم طبعة (طبعة اوكسفورد للكتاب الرئيسين الأصلية المستَبدَلة بتينكر و لاوري)[٩] تذكّرنا بنمط ترتيب مهم آخر ، حيث أن مجموعة اعمال الشاعر مُجَمَّعه بتجميع المجلدات المنفردة التي ظهرت بها القصائد لأول مرة[١٠] هذا الاخير يثير مسألةً جديدة وممتعة : وهي اهمية ترتيب القصائد في مجلد شعر واحد .

أبدأ بالمجلدات الثلاثة الاولى لشعراء يصدف اني اعرفهم ، والذين كانوا لطفاء في الاجابة عن اسئلتي . إن القصائد في المجلدّ الاول لجيوفري هِل **لغير الهابط** : **قصائد ١٩٥٢ ـ ١٩٥٨** ، مطبوعة بترتيب زمني مع كون تاريخ نظم كل واحدة منها مكتوباً معها . يقول دونالد جاستس ، بالمقارنه ، في مجلدّه الاول **الذكرى السنوية للصيف** ، أنه « ليس لتسلسل النظم الزمني علاقة بترتيب القصائد » ويعلّق عليه وعلى المجلدّات التالية **ضوء الليل وأسفار** ، قائلاً :

> اود الاعتقاد بانه كانت هناك مبادىء ، ولكنها كانت جزئياً حدسية ، طالما لم اجد تخطيط كتاب ممكناً ابداً ، وحتى جزء من كتاب ، مسبقاً ، كما يستطيع بعض الناس ان يفعلوا . كانت كتبي دائماً مكوّنة من اجزاء مبعثرة مكتوبة ، الى حدٍّ ما عن طريق الحظ في وقتها . انظم احياناً قصائد في سلسلات قصيرة او مجموعة ، أياً كانت تسمية هذه المجموعات ، وتتلائم هذه القصائد بصورة طبيعية مع بعضها وهي موضوعة كذلك في الكتب . . . . دون هذا ، فقد حاولتُ عامةً ان اضع قصائد مع بعضها حسب الموضوع ، عندما كان ذلك ممكناً ـ هكذا ، ففي **ذكريات الصيف** وضعتُ حفنةً من قصائد الحب سوّيةً ـ

او حسب قرابة الموضوع . بذلك ، فان بعد قصائد الحب ، كانت قصيدة او قصيدتين عن المرأة بصورة اكثر عمومية . بـد، كل ذلـك واضحاً بشكل كاف ، بقدر ماكان ممكناً . غير ذلك ، فان القصائد يمكن أن توضع جنباً الى جنب حسب تناظر او تشابه « الشكل » على الرغم من انه ليس دائماً ـ وهكذا وضعت اربع قصائد سداسية او شبه سداسيه في **ذكريات الصيف** .

يخبرني الشاعر الثالث ، أي . دي . هوپ ، بانه اختار لمجلده الأول « حوالي خمسين قصيدة . . . من عدد كبير من القصائد التي تجمَّعت طوال العشرين سنه الماضية ، ورتّبها في ثلاثة ، مجاميع وفق معيار ما قد نسيتُه الآن . كل ما اتذكرّ هو اني بقيت اغيرّ الترتيب مرآت عدة لغير سبب جيدّ . »[11]

ليس مدهشاً ان يستخدم كل من هؤلاء الشعراء نمط ترتيب مختلف لقصائده ، او أن لايعود أحدهم يتذكر المعيار الذي قسّم قصائده بواسطته الى « ثلاث مجاميع » ان النقطه المهمة هي ان كل واحد منهم كرّس بعض التفكير للمسألة . اود الآن ان افكر في مبادىء الترتيب ، اذا كانت ثمة مباديء ، يمكن ان تُكتَشَف في مجموعات القصائد القصيرة التي مؤلفوها غير موجودين للاستفسار عنهم .

يبدو أن اقدم مجلدّ رئيس للشعر الانكليزي يعطي تواريخ التأليف لعدد من القطع التي يحتويها هو « **قصائد السيد جون ملتن ، انكليزية ولاتينية ، منظومة في اوقات عديدة** (١٦٤٥) يفتتح المجلد بالقصيدة الغنائية (ode) « على صباح ميلاد المسيح . نُظِمت في ١٦٢٩ » ، ويستمر مع اعادات صياغة المزامير ١١٤ ، ١٣٦ ، « مُنجَزة من قبل المؤلف في سن الخامسة عشرة » . نجد في نهاية القصيدة التـالية « العاطفة » ملاحظة ملفتة للنظر . « لأن المؤلف وجد هذا الموضوع يفوق سنّه ، عندما كتبه ، ولم يُقنعَ بما بدأ ، فانه تركه غير منته » . فيما بعد في المجلدّ ، إن الاسطر « الى شكسبير » وهي المكتوبة للفوليو الثاني مؤرخّه ١٦٣٠ وتعطي الملاحظة عـلى « ليسيداس » تاريخ وفاة الملك ١٦٣٧ ؛ في حين أن صفحة العنـوان المنفصلة لـ Comus تعلن كونها « مسرحية قصيرة . . . قُدِّمَت في قصر لادلـو ، ١٦٣٤ » . عندما نعود الى القصائد اللاتينية نجد الكلمات

Quorum pleraque infra Annum aetatis Vigesimum Conscripist

ثمانٍ منها مؤرَّخة : تُخَبر بان المرثية الثانية والثالثة كتبتا « Anno aetatis 17 في حين

ان التواريخ موضوعة ايضاً في مقدمة كل المرثيات ماعدا اثنين ، وفي ثلاثٍ من قصائد السيلفا (sylvae)* .

علقّ جونسن على ان ملتن « بالحاق التواريخ لمؤلفاته الاولى ، الذي اعطاه تفاخر پوليتيان المتعلم بـه مثالاً ، يبـدو انه يـوُدِع بكور بـراعته هـو الى ملاحـظة **الأخلاف** . »[١٢] سواءً كان پوليتيان مثاله ، او كاولي ، فان من المهم الملاحظة بان ملتن يختلف عن پوليتيان في اعطاء التواريخ لعدد من قصائده المكتوبة بالانكليزية . الّا أن ماهو اكثر الفاتاً للنظر هو ، انه على الرغم من هذه الدلالات ، فان ترتيب القصائد ليس بأي شكل من الأشكال متسلسلاً زمنيـاً بنحو مبـاشر . يشكـلّ الـ poemata (الشعر) الجزء الثاني من الكتاب ، وله صفحة عنوان منفصلة ؛ في حين أن **قصائد السليفا** (Sylvae) تتبع **قصائد الرثاء** (elegiae) في قسم منفصل . يبدأ القسم الانكليزي من الكتاب بافضل القصائد المبكرّة ، وليس اقدمها ؛ ان السونيتات مجموعةً سوّيةً ؛ في حين تأتي **كوموس** (Comus) اخيراً ، كونها اطول تأليف ، على الرغم من انها اقدم من « ليسيداس » .[١٣]

إن انطباعنا عن أن المجلدّ رُتبِّ بدقة شديدة مُؤيَّد بالحقيقة ان الترتيب مغيَّرٌ بشكل طفيف في الطبعة الثانية : **قصائد ، على مناسبات عديدة** (١٦٧٣) ، على الرغم من اضافة مالا يقل عن ثلاثين قصيدة انكليزية . سبع عشرة من هذه هي نظم شعرية للتراتيل ، موضوعة في مجموعتين (متبعةً تـرتيب التراتيـل ، وليس ترتيب التأليف) في نهاية القصائد الانكليزية . تسع سونيتات جيدة مُقحَمه . بعد العشر الاصلية . من القصائد الاربع الجديدة الاخرى ، « على موت جميل موضوعة بعد اعـادات الصيـاغــة المبكـرة للمـزامــير ١١٤ و١٣٦ وقبــل العـاطفـة » ، مـع

الاصلية . من القصائد الاربع الجديدة الاخرى ، « على موت طفل جميل موضوعة بعد اعادات الصياغة المبكرة للمزامير ١١٤ و١٣٦ وقبل العاطفة » ، مع العنوان « بAnno aetatis 17 » ؛ كانت قصيدة «في العطلة » مع الملاحظة « Anno AEtatis 19 » مقصودة (كما يشير جدول الخطأ والصواب) لان تتبـع « على مـوت طفل جميل » ؛ في حين ان « القصيدة الخامسة لهوارس » والسونيته المطولة « على المتكلفين الجدد للضمير » مطبوعة بعد السونيتات وقبل « اركاديس » ومفصولة عن بعضها البعض فقط بسبب الوضع الخاطيء لـ « في العطلة » .

---

* sylvae (السليفا) هى قصائد تتعلق بالاحراج او الاجم او الغابات .

بينما هو واضح الآن أن ذاكرة ملتن كانت تخطيء احياناً في تحديد تأريخ قصائده المبكرة[14] ، فانه من الصعب عدم التأسّف على التحريف الذي أُلحقَ بترتيبه في طبعة لونگمنز ، حيث تتدخل ٥٠ صفحة بين السونتيه ٦ والسونتيه ٧ ، وليس اقل من ١٣٨ صفحة بين تلك القصيدة والسونيتات ٨ ـ ١٠ (مطبوعة بالترتيب ٨ ، ١٠ ، ٩) . انه لواضحٌ أن قصائد سنة ١٦٤٥ هو مجلدٌ مؤلفٌ بدقة ، وانه ليبدو لي أن شيئاً ما ضائع بواسطة السياسة التحقيقيـة التي تُفكّك مـاعانى ملتن من اجـل عمله .

كان ملتن هذه المرة ، في تزويد التواريخ لهذا العدد الكبير من قصـائده ، استثنائياً . يجب ان نعتمد ، بالنسبة الى اكثر مجلدّات الفترة ـ الى درجة كبيرة ، اذا لم يكن بنحو كليّ ـ على الدليل الداخلي لتواريخ التأليف ونيّة الشاعر الظاهرة في ترتيب قصائده . يجب ان نبدأ ، كقاعدة ، بتأمـل سبب كون قصيـدة واحدة معيّنـة قد اختيرت لبدء المجلدّ ، واخرى لانهائية . يجب ان نتساءل ، عدا ذلك ، عَمّا اذا كان يبدو ان الترتيب قد املاه مبدأ جمع القصائد المتشابهة سوّيةً او ربما المبدأ المعاكس لوضع قصائد مع بعضها لتوكيد التنوّع . يجب ان نتذكرّ دائماً احتمال كون مبـدأ ترتيب معين اوضح للقاريء المعاصر للشاعر اكثر من كونه بالنسبة لنا اليوم .

إن المجلدّ الآخر الذي يعطي انطباعاً قوياً عن الترتيب الدقيق هو المعبد ، وهو مجموعة قصائد جورج هربرت المنشورة بعد وفاته مِن قبل صديقه نيقولاس فيرار وذلك بأثنتي عشرة سنة قبل ظهور قصائد ملتن يخبرنا والتن بان فيرار كان واعياً بعمق لمسؤوليته لدرجة انه رفض ان يطيع قرار نائب رئيس جامعة كامبرج حول وجوب حذف الابيات « يقف الدين على اطراف اصابعه في وطننا / حاضراً للعبـور الى الشاطيء الامريكي » في هذه الحالة « بعد بعض الوقت ، وبعض المناقشات حول وضـد جعلها علنيـة » تراجـع نائب رئيس الجـامعـة بلطف ، « وبـذلـك وصـل [الكتاب] الى الطبع ، بدون حذف او اضافة مقطع واحدً .[15] ففي حين ان ترتيب القصائد كما طُبِعَت ، تحيدُ كثيراً عن ترتيب مخطوطة وليمز حيث القصائد اللاتينية وتصحيحات القصائد الانكليزية بتوقيع هربرت ـ فنحن نلاحظ ان هذه المخطوطة تحتوي على أقل من نصف قصائد المعبد ويجب ان تكون مخالفة بالتأكيد لرأي جي . إج . بالمرفي ان هناك » محتملاً لاشيء معبّر عن ذهن او رغبة هربرت » في الترتيب المعتمد في مخطوطة بودلين[16] . على الرغم من ان هذه المخطوطة الاخيـرة ليست بتوقيع هربرت ، إلاّ أنها المخطوطة التي أُستحُسِنَت من قِبل مجيزي الجامعة ، وانها

تحوي كل القصائد الموجودة في المجلد المطبوع ، وانها تقدّمها ، مع استثناء واحد غير مهم ، بالترتيب الذي طُبِعت فيه . يبدو معقولاً الاستنتاج بان هربرت كرّس بعض التفكير لترتيب الـ ١٦٤ قصيدةً في المخطوطة الاخيرة ، كما فعل بالـ ٦٩ قصيدة في الاولىٰ ، وبانه اذا كان ثمة قرارات باقيه لأن تُتخَّذ وقت وفاته ، فان فيرار كان مؤهَّلاً بنحوٍ فريد لاتخاذها بنحوٍ يتلائم ونوايا هربرت العامة .

إن اعادةً ترتيب القصائد من قبل جي . إج . پالمر ، في طبعته العلمّية والرائعة من بعض النواحي ، جريئة الى درجة الافتراض . فهو يقسمّها على « ثلاثة اقسام رئيسة » : « قصائد كامبرج » (مع خمسة اقسام ثانوية وفق الموضوع) ، و « الازمة » (مجموعة من ثماني عشرة قصيدة) ، و « قصائد بيمرتن » (ايضاً في اقسام ثانويه وفق الموضوع) . ان الاعتراض الأول على هذا المنهج ، كما يقرّ هو ، هو ان دليل التاريخ غالباً مفقود ، مع النتيجة انه يجب عليه أن يتراجع الى نظريةٍ حول تطور هربرت الروحي والتي قد تكون غالباً مضلِّلة . في ترتيب پالمر لقصائد بيمرتن ، كما اشار هاچنسن ، « تأتي كل القصائد المرحه تقريباً في البدايه ، وهي متبوعة بقصائد القلق ، والتي تؤدي الى قصائد الحزن . لاشيء يمكن ان يكون اقل شبهاً بالدليل المعاصر لشخصية ومزاج هربرت في نهاية الحياة . »[١٧] ثانياً ، كان ترتيب پالمر بالتأكيد ليسيء الى هربرت ، ليس فقط بفصل القصائد التي تفيد من كونها موضوعة معاً ، بل بجمع قصائد كانت تقريباً بالتأكيد غير مقصودة لأن توضع جنباً الى جنب . يلاحظ هاچنسن ، حول النقطة الاولى ، أن « شيئاً ما من عقل هربرت النظامي يضيع عندما يفصل پالمر « تقديم الشكر » عن « التضحية » ، و «الافتداء » عن « الجمعة الطيّبة » و « موسيقى الكنيسة » عن « قفل ومفتاح الكنيسة » و « رجل » عن « الترنيمة التجاوبية » ؛ يعلّق لويس إل . مارتز بشكل محق ، علىٰ الثاني ، أن تاثيرات انهماك هربرت الديني بالموت يمكن مشاهدتها « مبعثرة خلال المعبد في « نُصُب الكنيسة » و « الفضيلة » و « الحياة » ، و « إماتة الجسد » ، و « ترنيمةً حوار » ، و « الزمن » و « الموت » ، يستمر مارتز قائلاً :

> مبعثرة في كل مكان ـ هذه أساسية . حوّلت محاولة پالمر
> التعيسة لتزويد ترتيب زمني ، اربعاً من هذه القصائد
> من مواضع مبكرّة في الكتاب الى قسم خاص في النهاية ،
> معنونة بـ (موت) ، ولكن اعادة ترتيب كهذه تنتهك
> الهدف والمكان الأساسييّن لتأملات كهذه في الحياة

الورِعة وصورتها ، **المعبد** .[١٨]

عندما نقرأ القصائد في اعادة ترتيب پالمر (وهذا هو الأعتراض الاهم بين الكل) ، فان انتباهنا يُرَكزَّ بصورة حتمية على جورج هربرت الرجل ، لذلك نقرأ بالاهتمام الاستحواذي الحديث بنحو خاص في تطوّر الشاعر المفترض . لم يكن هذا ماأراده هربرت . كان فيرار لينشر الكتاب اذاً ، وفقط اذا ، اعتقد انه قد « يكون لصالح اية روح فقيرة كئيبة » يشير وصفه **للمعبد** « كانسجام العواطف المقدسة » الذي « سيُغني العالم بالسرور والتقوىٰ » الى عمل تقوىً مقصود به ان يركزّ انتباه القاريء على رحمة الله وليس على الخط البياني الروحي لهربرت او تطوره الشعري .[١٩]

ليس مثل هربرت ، عاش هريك لينشر قصائده ، وحالما يتأمل شخص ترتيب Hesperides (حديقة التفاح الذهبي) فأنه يبدأ بالحدس بانه هو ايضاً له أساس منطقي خاص به . بغض النظر عن الأرقام النبيلة عن الجزء الأساسي من المجلّد (الذي هو طبيعي تماماً ولكن الذي سيكون ، طبعاً ، قابلاً للنقد علىٰ يَدي محقق مني قاسٍ) نلاحظ أن مجلد Hesperides يبدأ بـ « خلاصة هذا الكتاب » ــ « انا اغَني عن الكتب ، عن الزهرات ، الطيور ، والتعريشات : / عن نيسان ، مايس ، وعن حزيران ، وعن ورود تموز » ــ وقصائد اخرىٰ واضح انها مصمَّمة لتكون تمهيدية ، وينتهي ببضع قصائد مصمَّمه لتؤدي الى الدوبيت النهائي الاستنتاجي :

إلىٰ نهاية هذا الكتاب كان ليضع هذا البيت الأخير ،
كانت إلآهة الهامه جذلانة ؛ ولكن حياته كانت طاهرة .

اعطى ألاستير فاولر ، بصدفة سعيدة ، ترتيب قصائد **حديقة التفاح الذهبي** مكانةً مركزية في محاضرات وارتن لسنة ١٩٨٠ . فهو يخلص الى أن المجلدٌ ، مثل الغابة لجونسن ، « هي في الحقيقة قصيدة تتعلق بالاحراج ، نمطَ مجموعةٍ يتميزّ بتلقائية ظاهرة ، وتنوع عشوائي » ولكن حقيقة « شكل منفعل جداً » مبنيٌ على مبدأ التجاور .[٢٠] يرسم فاولر الاسلوب الذي يجعل به هريك تنوّعاً واسعاً من المواضيع « يتلائم معاً في تتابع محيِّر ، ومزامل ، ولفظي ، ونظاميّ مقتبساً عبارته حول جعل « التركيب يقف/ من كل ناحية ناعماً وبلطف . » انا بالكاد تمنيت مثالاً افضل من نوع الترتيب المعقدّ ، غير مرئي (اذا جاز التعبير) إلاّ من الهواء ، الذي قد يشكلّ أساس ترتيب القصائد في مجلدّ مطبوع في القرن السابع عشر . لذلك ، حتى مع

هريك ، الذي يستسلم بلطف كبير لجامعي الانطولوجيات (اي المقتطفات الادبية المختارة) ، فان اعادة ترتيب حديثة تحول بين القاريء ونوايا الشاعر . فتماماً كما نعترض على تهذيب پالگريف لقصيدة الى العذارى : ليستفدن من الوقت كذلك يجب ان نكون حذرين من اعادة ترتيب Hesperides في اية طبعة جامعة لقصائد هريك .

لاختتام هذا الجزء من البحث ، أتقدّم اكثر من قرنين الى شاب من شروبشاير والبرج.يوحي عنوان مجلدّ هاوسمن (وهو بديلٌ اكثر حظاً لعنوانه هو قصائد تيرينس هيرسَي) الى وحدة ضمنية ، وإنه لجدير بالملاحظة أنّ مدير دار كيگن پول أحسَّ فوراً باحتمال تركيبٍ قصصي ، فقط اذا كتب هاوسمن بضعة قصائد إضافية وأعاد ترتيب (كما نفترض بأمان) تلك التي قد كتبها حالياً . كتب هاوسمن الى أخيه لورنس قائلاً أن « بلاكيت كان ممتعاً جداً » . « إنه كان مفتوناً بشكل خاص بالعنصر العسكري ؛ بحيث انه اراد منيّ في البداية ان احوّل العمل كله . . . الى قصة عن التجنيد . »[٢١] بالطبع ، رُفض اقتراح بلاكيت ، وبقي النقّاد مع السؤال فيما اذا كان شاب من شر وبشاير ، كما هو ، يجب عدّه مالكاً لوحدة ضمنية ، واذا كان كذلك ، فمن اي نوع .

نعلم أن بضعاً من القصائد الغنائية (Lyrics) قد كُتِبَ اثناء فترة وجود هاوسمن في مكتب براءات الاختراع ، ونعلم أن اكثرها كُتِبَ في حالة « اثارة مستمرة . . . في الاشهر الاولىٰ من سنة ١٨٩٥ » ، ونستطيع أن نستنتج (مع مؤرّخ حياته الأخير) ان إحدى عَقَد الضروف التي قادت الى فترة النشاط الاستثنائي هذه هي احتمال كون قرار تغيير قصائد مكتوبة حالياً وقصائد تُكتَب الآن الى سلسلة لها كبَطل شاب من شر وبشاير وصفه فيما بعد « كشخص خيالي ، له شيءٌ من مزاجي ونظرتي الىٰ الحياة »[٢٢] إنهّ من المحتم أن نسأل اية مباديء ، اذا كانت ثمة مباديء ، تحكمّت في ترتيب القصائد في المجلد الذي كان هاوسمن دائماً يُبدي له « شعوراً خاصاً ، رقيقاً . »[٢٣]

لايرىٰ توم بيرنز هَيبر اية صعوبة . مذكرّاً ايانا انه حينما وافق هاوسمن على الاجابة عن استبيانٍ مُتقَن حول عمله هو لم يُعلّق اي تعليق جواباً عن سؤالٍ حول ترتيب القصائد ، يسأل بصورة بلاغية : « هل كان بامكانه ان يعبرّ عن عدم اهتمامه بفصاحةٍ اكثر ؟ »[٢٤] إنه كان يستطيع في الحقيقة ؛ وكان ليصبح صعباً تخيّل مثالٍ اوضح لرجلٍ يجد ماهو مقرّر أن يجده ، سواءً اذا كان ذلك الشيء موجوداً أم لا .

انه على الأقلَ محتمل ان هاوسمن احجم عن الاجابة عن السؤال لأنه لم يرغب في اخبار سائله اي شيء ماكان ممكناً ايجاده في المجلد نفسه . ان غزو « لامبالاة » حول مسألة مهمة لهذه الدرجة الى شاعر اهتم بتحمسّ بتفاصيل التنقيط والتقديم كهاوسمن بدون شك يقارب الشيء المنافي للعقل .

نستطيع بامان أن نرفض رأي هيَبر ، ولكن ماذا علينا ان نقول للمناقشة المختلفة جداً لبي . جيَ . ليگيت الذي يذهب الى أنّ **شاب من شروبشاير** « مبنيٌّ على حركةٍ موضوعية مبقيٍّ عليها بدقة في الترتيب النهائي للقصائد » ويدّعي بان المجلد يجب أن « يُعِدَّ مالكاً تقريباً [تأكيدي أنا] وحدة قصيدة واحدة » ؟[٢٥]

هناك قوه كثيرة في « تقريباً » تلك . بالنسبة لي ، أنا مقتنع بان أجلس على السياج ، ملاحظاً انه اذا كان هاوسمن قد رغب في ترتيب قصائده حباً بالنظام الذي كتبها به ، او بنظام يوحي الى تركيب قصصي ، اوعسكري او آخر ، فانه كان عمل ذلك . نحن نعلم أن القصائد المضَمَّنة اختيرت من مجموعة اكبر من القصائد الغنائية ، وتماماً كما قد تكون متأكدين من أن الاختيار تمّ بتروٍّ ، فكذلك يجب ان نكون متأكدين بان الترتيب ، الذي يتجنب اي تركيب قصصي بنحوٍ ملوحظ جداً ، كان مقصوداً بحدٍ سواء . يشير اصرار هاوسمن المتكرّر والشديد على أن **شاب من شروبشاير** و **قصائد اخيره** « لايمكن ابداً أن تُربط ببعض طالما أنا هنا لامنعها يشير الحلم الى الاتجاه نفسه . كان اصراره على أنّ « قليلاً جداً في الكتاب سيريّ (متعلق بالسيرة)[٢٦]

ذلك بالتاكيد كلامٌ مبالَغ فيه ، وطالما أن احد اهدافه في ترتيب **شاب من شروبشاير** كان بوضوح تثبيط قراءة سِيرّيه للقصائد الغنائية ، والتي كان العديد منها في الحقيقة ، متصلة بصلةٍ وثيقة بتجاربه هو ، يمكن ان تُثَبَت اعادة ترتيبها بنحو اقوىٰ مما يمكن عمله مع مجلدات شعر عديده اخرى . مع ذلك ، فانا ارى ان هيبر عمل حسناً بترك النظام الاصلي ، وبمجرد سجّل تخميناته حول تواريخ تأليف العديد من القصائد ، وانا نفسي افضل الكتاب الذي نشره الشاعر على اية محاولة لاعادة الترتيب .

الشاعر الاعظم من هاوسمن والذي كان مهمتاً بعمق بالاسلوب الذي قُدِّمَت به قصائده كان ييتس ، الذي صاغ عبارة توجز بنحوٍ جيد جداً المسألة التي كنت لتوّي أتأملها . فعندما واجه ضرورة التخلص من بعض القصائد التي كان قد جمعها لمجموعته **تجوّلات اويسين وقصائد اخرىٰ** ، كتب الى صديق : اذا كانت المسألة

تخفيف وزن السفينه ، بالكاد ساعرف مايجب ان ارميه من فوقَ المركب ــ اخشىٰ ان تكون من بينها « البـاحث » و « فيرينـزريني » . يجب الابقاء عـلى كل القصـائد الايرلندية ، لانها تشكلّ شخصية الكتاب »[٢٧] في الحقيقة لكل مجلد من مجلدات ييتس شخصيته غالبا شخصية اقوى من هذه المجموعة المبكـرّهُ ـ شخصية نـاشئة (طبعاً) من المرحلة التي وصل اليها في تطورّه ولكن لم تعد أنعكاساً بسيطاً لتلك المرحلة اكثر مما كان القناع انعكاساً للانسان . انها كانت شخصيـة دانت بالكثـير للتروِّ ، والاختيار ، والفن .

إن مثالاً بارزاً هو البرج ، نشُر لاول مرة في ١٩٢٨ . هنا ، كما في مجموع ملتن لسنة ١٦٤٥ ، ترافق عدداً من القصائد تواريخ ، هي تقدير قريب لتأريخ التأليف .[٢٨] إن « الإبحار الى بيـزنطة » التي يُفتَتـح المجلد بها ، مؤرخـة ١٩٢٧ ومتبوعة بـ « البـرج » ١٩٢٦ . ان السلسلة « تأمـلات في زمن الحرب الأهليـة » مؤرّخـة ١٩٢٣ ، والسلسلة « الف وتسعمائـة وتسعة عشـر » كُتِبَت خـلال تلك السنة ، في حين أن القصائد الثلاث الاخرى المؤرّخة مؤشّرَة ١٩٢٤ ، ١٩٢٣ ، و ١٩٢٣ . على الرغم من أن ليس للقصيدة الاخيرة في المجموعة تاريخ ، إلاّ اننا نعلم انها كُتِبَت في اكسفورد في ١٩٢٠ . انه كان يصبح سيئاً المحقق الذي اعتقـد انه يستطيع اسداء خدمة نافعة باعادة ترتيب القصائد في مجلد يبدأ بقصيدة الابحار الى بيزنطة « وينتهي بقصيدة « ليلة كل الارواح » .

استخلص أن اهمية المجلد الواحد ضمن اعمال الشاعر ككل هي عامل يجب ان يحاول المحقق تقييمه اثناء تفكيره في افضل طريقة لتقديم قصائده المجموعة . ويجب عليه ايضاً أن يقرّر كيفية التعامل مع المتطفلات . قطع كهذه ، بعضها ذات اهمية كبيرة في حين ان الاخريات تخاطب فقط الاوتوليكوس* عند كل باحث ، تقع طبيعياً في قسمين ، الأول يضم القصائد التي لم ينشرها الشاعر ابداً وربما لم يفكر في نشرها ، والآخر ، قصائد نشرها ولكنه استثناها فيـها بعد . انـه لحتميّ بان كـلا القسمين سيكون ضمن ايـة طبعة تهـدف (حسب تعبير الغـلاف الورقي لـطبعة لونكمنز) الى اعطاء النتاج الشعري الكامل للشاعر . ان تعليقاتي موجهه ضد اقحام متطفّلات كهذه بدون تمييز في الهيكل الرئيس لاعمال الشاعر، بدل طبعها بملحق او

---

* اوتوليكوس ، حسب الاساطير اليونانية ، هو ابن هرمز (ابن زيوس ومايا) بشير ورسول الآلهة . كان اوتوليكوس مشهورا كسارق وكاذب ، ومصارع .

المترجم

قسم منفصل آخر . اقول « بدون تمييز » لان هناك قصائد ، مثل سونيتات ملتن ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، والتي تمنّىٰ الشاعر ان يطبعها ولكنه امتنع عنها لأسباب سياسيه او اخرى . انها ليست متطفّلات ابداً ، والمحقق معذور في طبعها في طبعةٍ ما يعدّها المكان الملائم .

في الناحية الاخرى ، نجد اثار الصبا وتوافه سن الرشد . تقـرأ اولى اقدم قصيدتين منسوبتين الى براوننگ كالآتي :

ايها الناس الطيّبون ، كل الذين ترغبون في رؤية
صبيّ يفهم الفيزياء ، انظروا اليّ

والآخر هو الدوبيت الختامي لقصيدةٍ :

نحن الاولاد انفار في فوجنا ـ
إن لقائدنا نَدينُ بالشُكر ![٢٩]

يرفض پيتيگرو وكولينز المثال السابق ، معتَقدَين بانه « تقريباً بالتأكيد ليس لبراوننگك (أتمنى لو أنهما اخبرانا لماذا) ، ولكنهما يقبلان بالأخير . طالما انهما يطبعان الدوبيت المؤسف في ملحقٍ مكرّس لقصائد غير مجموعة وآبقه ، فليس لي اعتراض على العرض ، ولكنه كانٍ وبالتاكيد يصبح رهيبـاً لو وضعنـاه في بدايـة القصائـد المجموعة . انه محتملٍ ايضـاً أن برونگـك نفسه دمـرّ الهيكل الـرئيس لكتابـاته الصبيانيه .

يفعل العديد من الشعراء ذلك ـ الاغلبية العظمىٰ ، كما افترض ـ ولكن في بعض الحالات نعلم عن العمل المفقود اكثر مما نعلم عن عمل براوننگك . ألفّ پوپ ، مثلاً ـ الذي بدأ ايضاً بكتابة الأشعار ابكرَ مما استطاع ان يتذكر ـ اهجوّة عن مدرّسة في حوالي الثامنة من عمره ، في الوقت الذي كان متعوّداً فيه على التـرجمة والتقليد .[٣٠] فقد اخبر سپينس انه حينما كان في حوالي الثانية عشرة من عمره ، كتب نوعاً من المسرحيات . . . عدداً من الاحاديث من الالياذه ، مربوطة ببعض بقصائد [منه] هو » ، ونسمع كذلك عن تراجيديا مكتوبة بعدها بسنة او مايقارب . في الوقت نفسه تقريباً او قبله بقليـل ، بدأ بقصيـدة ملحميّة حـول السانـدر ، أميرُ رودس ، التي نملك معلومات قليلة بحقها : « كتبتُ اربعـة كتب في وقت قريب منها ، كلٌّ منها الف بيت تقريباً ، وكانت النسخة معي حتىٰ حرقتُها بناءً على نصيحة اسقف روجستر ، بمدة قليلة قبل ذهابه الى الخارج . » شعر پوب « ببعض الندم » للإتلاف ، ولكنه قَبِلَ بالضرورةِ » لأن شخصاً كان يمكن ان يطبعها بعد هذا » .[٣١]

هل يستطيع احد أن يشك في أن آتربيـري لعب دور الصديق الـوفي ؟ اذا كانت الساندر والبقية قد بقيت ، كانت كلها بالتأكيد جداً طُبعَتْ . واذا كانت قد أُحتفِظ بها في مجلدّ منفصل عن بقية اعمال پوب (بالكاد كان يكفي ملحقٍ واحد) فان ضرراً قليلاً كان قد حدث كنا نكون متمتعين بقراءة نموذج مبكرّ جـداً لاهجوّة او قـدح بقلمه ، فضوليينّ لاكتشاف اي من النسخ الانكليزية او اللاتينية لهومر اعتمد عليها اولاً مفتونين بمحاولة تتبّع تطور نظمه الشعري ولكنه كان يصبح عدم انصاف بفنان من الدرجة الاولى أن تُقدَّم محاولات صبيانية كبداية لاعماله الشعرية .

وهناك توافه مكتوبة فيما بعد في الحياة . على الرغم من أن لمريم آلوت ملحقاً مخصصاً للقصائد المعزوّة المشكوك فيها وللتوافه ، فان تعريفها للاخيرة متطلبٌ براعةً فائقة الى درجة اننا نجد في سلسلتها الزمنية الرئيسية الكلمة العاجلة التي كتبها كتيس عندما كان طالب طب :

إعطني نساءً ، خمراً ، وسعوطاً
حتى اصرخ ، « توقّف ، يكفي ! »
تستطيع ان تفعل كذلك بلا اعتراض
حتى يوم النشور ؛
لأنها ، لِتُبارك لحيتي ، ستكون كلها
ثالوثي الأقدس المحبوب .

أنا مسرورٌ جداً بان هذه الابيات باقية ، ولكني مسرورٌ ايضاً بان كيتس لم يكتبها بين « اغنية الى عندليب » او « اغنيـة عن جَرّةٍ اغـريقية » ، طـالما انـه اذا عملها ، فان هذه الطبعة كانت بالتأكيد تضعها بين هذه القصائد .[٣٢] في الواقع ، اننا نجد تصويراً هجائياً صغيراً غير مهم ، مقتطفاً من رسالة ومنتهياً بالسطر : « انه يعيش في واپنك ، دعه يعيش حيثما يُسعَد مطبوعـاً مباشـرة قبل « الى الخـريف » هذا ، بالتأكيد ، هو صنف من الحذلقه .

تشكّل القصائد المنشورة ولكن المرفوضة فيما بعد من قبل الشاعر صنفاً مختلفاً جداً . انه لاعتيادي النشر على عجلة ثم التأسف على مهل ، ومشهد اظهار ادراكه لردائه قصيدة بطمسها هو مشهد يتطلع اليه الشاعر باهتمام . كتب ييتس الى سين اوفاوكين قائلاً « بالتاكيد انا لااريد ان ارى شعراً او نثراً ، لم اعد طبعه ابداً ، معاداً طبعه من قبل شخص آخر . » « طبعاً تستطيع ان تطلب الإذن مني في حالة خاصةٍ ما ، ولكن يجب ألاّ تتوقّع إذناً عدا تحت ظروفٍ غير محتمل أن تظهر للوجود . ليست

اصول اي شاعر في تلك التي نبذها لانها لاتعبر عنه ، ولكن في عقله هو وفي ماضي الأدب » .[٣٣] يُخبرني أي . دي . هوپ أن مرتبٍّ ببليوغرافيات اعماله الأخيرة قد تبع « كل انواع الأشياء المُرعبَة » ، قصائدَ « كان يأمـل انها مفقودة او منسيّـة » ، ويُهنيء نفسه بانه لحد الآن لم يرها احدً ملائمةً لإعادة الطبع . أأمل أنه سيَكتب لعنةً على اي شخص يعمل ذلك ـ ليس (اني أقر) لأني اعتقد للحظة بان لعنةً كهذه ستثني باحثي المستقبل ، ولكن لأنه قد يترك لنا قصيدة لوضعها بجانب تلك الابيات التي لاتنسىٰ حول « الرؤوس الصُلع ، كثيري النسيان لخطاياهم » الذين يختارهم كيتس ليتصوّر كمحررّي كاتولوس .

الحقيقة هي أن لاشيء يمكنه أن يُبقي قصيدة طالما نُشِرَت بعيدةً عن إهتمام الباحثين ، وحقيقة كونها مطموسةً نفسها تُغَطّيها باهتمام خاص . اذا كان الشاعر يخاف ، نتيجة التفكير ، من أنّه قد سمح للقطة ان تخرج من الكيس ، يستبهـج الباحثون بالملاحقة . اذا كان يعتقد ببساطة أن القصيدة رديئة ، فالباحثون (بشكل مفهـومٍ تمامـاً) سيجدون اهتمـاماً في طبيعـة الرداءة . طَمسَ تينيسن « الغـرفـة المحبوبةَ » ، وهي قصيدة أُستُهزِءَ منها بحق من قبل كروكر ؛ إلاّ انها تكشف عن نوع من الضعف يمكن اكتشافه عنصراً في بعض قصائده الجيده . انه لملائم ان يكون تينيسن قد كتبَ قصيدةً ، « شعراء وببليوغـرافياتهم » ، التي يُحيّ فيهـا الشعراء اللاتينيينّ العظام على كونهم عاشوا

قبل أن يكون حب الاداب ، مبالغاً فيه ،

قد اغرق الشعراء المقدسين مع انفسهم .

وقد كان العنوان البديل « على نشر كل نُبذة مُهمَلة لشاعر »

لقد لاحظتُ قبلاً ان لكلٍ من الطرق الرئيسة للترتيب محاسنها ومساوئها يمكنّنا الترتيب الزمني من مراقبة « تطور ، ونمو ، وحتى اضمحلال العبقريـة » ، ولكنه لايهتم بقرارات الشاعر نفسه حول النشر ويقدّم لنا كاتباً مختلفاً عن الكاتب المعروف لمعاصريه . في تلهّفه الى تمكين القاريء من ان يكون اقرب مايمكن الى الشاعر ، يفتح المحقق الزمني الباب على مصراعيه للمتطفّلات ، مازجاً قطعاً شعرية ثانوية وحتى تافهة بالقصائد التي تمنّى الشاعر ان يُقَيِّم بها . يمكن ان يُقال انه من بعض النواحي يحلّل ماعمله الشاعر نفسه . يضعنا الترتيب المبني على المجلدّات المنشورة من قبل الشاعر ، مع كون محتويات كل مجلّد في ترتيبه الأصلي ، يضعنا في موضع قرّاءه الأصلِينّ (على الرغم من انه محتملاً ليسِ فيما يتعلق بالنص الذي يُحتَمل ان

يكون منقحًا)[٣٤] . إنه يضع صنفاً من المتطفلات في وضع حرج (القصائد غير المنشورة) . على الرغم من انه يسمح لصنف آخر أن يبقىٰ (قصائد نُشِرَت ولكنها رُفِضَت فيما بعد) . إنه قد يقدّم لنا شيئاً من عبث التسلسل الزمني ، اذا ، مثلاً ، يقدم التمهيد على شكل المجلد الأخير لووردز ورث فقط لكونها نُشِرَت بعد وفاة الشاعر . أما فيما يخص الترتيب النهائي للشاعر نفسه ، اذا كان قد عاش لتحقيقه ، فان له ميزه مهمة هي تمثيل امنياته المفكرّ فيها ملياً . انها الطريقة الوحيدة التي تمكنّ المحقق من تجنب كابوس جيل اقدم من نقاد النصوص ، ونص انتقائي ، وبالتعريف فانها تستثني كل المتطفلات . من ناحية اخرىٰ ، انها تولي اهتماماً ضئيلاً بالتسلسل الزمني ، واحياناً ـ كما هو الحال مع ووردزورث ـ تبدو غير نافعه للقاريء الحديث .

فبينما لاتوجد طريقة مثالية لترتيب اعمال شاعرٍ ما ، فان بعض الطرق أسوأ من الأخرىٰ ، ويمكن عمل الكثير عن طريق « استخدام الفكر » ، حسب تعبير هاوسمن التحذيري . بعد اختيره الترتيب الذي يبدو لـه مناسباً بشكل افضل للشاعر الذي يحقق اعماله (هنا سيكون محظوظاً اذا لم يكن مساهماً في سلسلةٍ ذات منهج عام قاسٍ) ، سيحاول المحقق الحسن الانتباه أن يقلل من مساوئه . حسناً فعلت مريم آلوت ، مثلاً ، التي كانت ملتزمة بالتتابع الزمني ، بتزويد ملحقٍ يعطي ترتيب القصائد في مجلدات كيتس للسنوات ١٨١٧ و ١٨٢٠ . لم يفعل كينيث آلوت ولا جون كاري أي شيء من هذا القبيل . اذا كان محققٌ لبراوننك يفضل ترتيب مجلدٌ فمجلدٌ للقصائد القصيرة لسنوات ١٨٤٢ ، و ١٨٤٥ ، و ١٨٥٥ عى محاولة براوننگ الاخيرة لتصنيف هذه القصائد ، فيتحتم عليه آنذاك ان يطبع جدولاً يعطي التصنيف . اذا قرر محققٌ لووردوزورث ان يتبّع تصنيف الشاعر نفسه ، فيجب عليه ان يجهّز معلومات حول التسلسل الزمني للتأليف وللنشر . اذا سُمِحَت للمتطفلات بالدخول الى السلسلة الرئيسة ، فانها يجب ان تؤشر كما هي .

انه مرغوبٌ وحتمي ايضاً أن تكون هناك عـدة طبعات لكـل من شعرائنـا الرئيسين . فبينما يمكن انتاج طبعة جيّدة كرد فعل على طبعة سابقة رديئة , فانها يمكن ايضا ان تنتج كرد فعل على طبعة سابقة جيدة[٣٥] . انه لشيء رائعٌ اننا لانملك فقط طبعة گريرسون من جون دان ، التي يتبع فيها ترتيب الاغاني والسونيتات ، باستثناء واحدة ، ترتيب الطبعة الثانية لسنة ١٦٣٥ ، التي وُضِعَت فيها هذه القصائد معاً لأول مرة وأُعطيت عنواناً عاماً ؛ ولكن طبعة هيلين گاردنر ، بملاحظاتها التي لاتُقَيِّم

وبتقسيمها الجريء لهذه القصائد على مجموعتين (تلك التي تعتقِد انها كُتِبت قبل ١٦٠٠ وتلك التي تعتقد انها كتبت بعد ١٦٠٢) ، وكل قسم مرتب بشكل يجمع « القصائد لها علاقةً ما بالموضوع ، او الشكل ، او الاسلوب » ؛ وحتى طبعة پنگوين لأي چي سمث ، التي مرتبه فيها الاغاني والسونتيات ابجدياً وفق عناوينها .[٣٦] فبينما يُبقي كل هؤلاء المحققين الاغاني والسونيتات معاً كمجموعة ، انه ليس غير مفهوم تماماً أنّ في يوم ما قد يحاول محقق آخر أن يطبع كل قصائد دان في سلسلة زمنية واحدة . ان منهجاً كهذا ، اذا كُشِفَ دليل كاف لتبريره ، ستكون له على الأقل ميزة تذكيرنا بان دان بدأ بكتابة الشعر الديني قبل أن يتوقّف عن كتابة شعر الحب ، وبأن تقسيم حياته على فصول متميّزه بوضوح ، على الرغم من انه قد يكون ملائماً ، يفتقر الى التبرير البيوغرافي . يرغب العقل الانساني بصورة طبيعية في النظام ؛ ولكن النظام يميل نحو الافراط في التبسيط ، لذلك فان هناك الكثير ليقال بحق اختيـار النظام .

الرقابة الذاتية
وتحقيق النصوص

دونالد بايزر

١

احدى المشاكل المحيّرة غير المحلولة لحد الآن في النظرية والتطبيق النصيّين هي المدرجة التي الى حدها يجب ان يُعيد المحققون الى الطبعات الانتقائية الحديثة المادة التي اقتطعها او نقحّها المؤلف نفسه تحت ضغط مباشر وغير مباشر . يناقش مؤيدو اعادة كهذه ان رقابةً من هذا النوع تنتهك الكمال الفني للعمل الادبي تحت البحث . ان ناقد النصوص الذي يحاول أن ينجز ، كما يعبرّ عنها جي . توماس تانسيل ،« اعادة صياغة النص المراد من قبل المؤلف » مُلزَمٌ بالتالي ان يحاول التمييز بين التنقيح الذي هو حقيقةً للمؤلفّ بمعنىٰ صقل غرض الكاتب والتنقيح الذي هو نتيجة لرقابةٍ مفروضة ذاتياً مشرًّع فيها لجعل عملٍ اكثر قبولاً او قابلاً للبيع في السوق .[1]

كانت الرقابة الذاتية بدون شك موجودة منذ بداية النشر التجاري او حتىٰ قبل ذلك . يستطيع شخص ان يتخيلّ مغني بلاط قديم يفكرّ مرتين في نادرة تشمل العائلة الملكية وهو يُدوزِن عوده . ولكن لاسباب عدة ، المسألة ابرز كثيراً في تنقيح الادب القصصي (Fiction) منذ منتصف القرن التاسع عشر ، واصبحت مؤخراً بارزه بصورة خاصة في تحقيق بضعٍ من الروايات الامريكية الرئيسة في منقلب القرن . ان احد الأسباب الواضحة لهذا البروز الاعظم هو التصادم الحتمي بين كتاب الادب القصصي الملتزمين بتزايد بتصوير كل نواحي الحياة . وبين اختبار كل

دونالد بايرز استاذ پيرز باتلر للادب الانكليزي في كلية نيوكومب ، نيواورلينز .

المعتقدات ومعيار للّياقة بصورة نقدية ؛ منعكساً في مواقف المحقّقين والناشرين والتي تحظر التعبير العلني عن مادة كهذه . اذا كنتَ تريدنا أن نطبع روايتك الحربية **دورة حياة رجل واحد** ، قيل لجون دوس پاسوس في ١٩١٩ من قبل ناشره آلين وآنوين ، فسيكون عليك ان تزيل اي ذكر للادوية الوقائية . كان ليصبح بدون جدوىٰ لدوس پاسوس ان يبرهن على ان الادوية الوقائية كانت في الحقيقة مستعمله بنحوٍ واسع من قبل الجنود الامريكيّين وانه كان يحاول ان يكتب تقريراً صحيحاً للحرب في فرنسا . اجرى التغيير ونُشِرت الرواية بدون التلميح .[٢]

ولكن ربما أن السبب الرئيس لكون مشكلة الرقابة الذاتية قد بدأت باحتلال محل رئيسيّ كهذا في تحقيق الادب القصصي للقرنين التاسع عشر والعشرين هو وفرة دليل المخطوطات الذي يبينّ او يوحي الى حدوث الرقابة الذاتية . احتفظ الكتّاب ، لعدد من الأسباب ـ التي تتراوح بين التغييرات في اجراءات النشر ووعي المؤلفّ الذاتي ـ احتفظوا بمسودات ماقبل النشر لاعمالهم . ففي حين أن نسخة مخطوطة من عملٍ رئيس لميلڤيل او پو هي شيءٌ نادرٌ نسبياً ، فنحن نملك سلسلة نَسبَ من المهد الى اللحد للروايات الرئيسة لمعظم عمالقة الادب القصصي الامريكي في القرن العشرين . باختصار ، ان مشكلة الرقابة الذاتية أمامنا لاننا عندما نتحرك باتجاه تحقيق المؤلفين المتاخرين اكثر فهناك المزيد منها ولان الدليل على انها حدثت قد تمت المحافظه عليه .

تبدو المشكلة ظاهرياً قابلة للحل آنياً في اكثر الحالات . ففي حالة **دورة حياة رجل واحد** ، مثلاً ، تتوفر لنا مراسلات دوس پاسوس مع ناشره ومجموعة غير منقّحة من الواح الطباعة للرواية والتي تحتوي على المقاطع التي وافق دوس پاسوس على تبديلها . هناك اثبات لايقبل الجدل بان الرقابة الذاتية حدثت ، ونحن نملك المادة الضرورية لاعادة الرواية الى نسخة تعكس رؤية دوس پاسوس للحقيقة اكثر من رغبته اليائسة في نشر روايته الاولى . في الحقيقة ان هذا العمل قد أنجز حالياً ، منذ ان نشرت مطبعة جامعة كورينل في ١٩٦٩ طبعة غير مهذّبة من **دورة حياة رجل واحد** مشتقة من الواح الطباعة غير المنقحّة .

ولكن ، في الحقيقة ، عدة امثلة من الرقابة الذاتية المحتملة ليست واضحه جداً ، وارغب في تكريس القسم الاكبر من اهتمامي لبضعة امثلة من هذه . ان الاعمال التي ساناقشها هي **مك تيگ** لفرانك نوريس (١٨٩٩) ، **وشارة الشجاعة الحمراء** لستيفن كرَين (١٨٩٥) ، **والاخت كاري** ليثودور دريَزر (١٩٠٠) ثمة عندي عدة اسباب لاختيار هذه الاعمال ليس اقلها اني اعددت طبعـات للثلاثـة ولذلك فانا حسن الاطلاع على تاريخها النقدي . ولكن ايضاً ان الاعمال الثلاثة « حالات اختبار » مثالية تقريباً لدراسة المشكلة العامة للرقابة الذاتية لدى المؤلف . فكل واحد منها هو عمل مبكرّ من قبل كاتب مغمور وقت نشره ولذلك معرّض بنحوٍ خاص للضغط . كل واحد منها عمل راديكالي في بيئة عصرها ، في المادة والموضوع . كان ثمة تنقيح مهم لكل منها يُمكن ان يُنظر اليه على انه ناتج الرقابة الذاتية ، ولكلٍّ تتوفر المادة المطلوبة لاعادة بناء الرواية لانجاز نسخة تعكس نيّة المؤلف قبل بدء الرقابة الذاتية المفترَضة . لقد حُقِّقَت **شارة الشجاعة الحمراء والاخت كاري** مؤخّراً طبقاً للاعتقاد بان الرقابة الذاتية حدثت فعلاً . ليست هذه الطبعات الراديكاليه الجديدة ـ **الشارة الحمراء في انطولوجيا نورتن للادب الامريكي والاخت كاري** في طبعة پنسلفانيا دريزر ـ مقدَّمة ، فقط كنسخ ماقبل النشر للروايات ، التي هي ذات اهمية للباحثين ، ولكن كإعادات لنصوص كانت متداولة لاكثر من ثمانين سنه .[٣] وهكذا فان مشكلة اعادة النصوص التي عانت من الرقابة الذاتية ، على شكل هذه الطبعات ، فوقنا تماماً ، وانها تضطرنا الى النظر الى هذه المشكلة بامعان .

قبل فحص التاريخ النصيّ لكل من هذه الروايات الثلاث بتفصيل اكثر ، ربما يكون من الأفضل أن نشرع في معالجة بعض المسائل العامة التي تتضمن رقابة المؤلف الذاتية . ان مشكلةً واضحه تواجه المحقق الذي يرغب في رفض تنقيح مؤلفٌ هي ان هذه الممارسة تنتهك المبدأ التحقيقي القائل انِ نوايا المؤلفّ النهائية هي التي يجب الابقاء عليها في نص طبعةٍ انتقائية . لقد استجاب المحققون الجدد لهذه المشكلة

بطرق متنوّعه . ـ لذلك ، يدعيّ جيمس ميريويذر . مثلاً ، في مناقشته للتنقيحات المفروضة على فوكنر من قبل محرّريه ، يدعي بان نسخ اعمال فوكنر المبكرة قبل التنقيح ، هي التي تمثل « نواياه النهائية » لانها كانت لفوكنر قوة قليلة للاصرار على ان ناشرية يجب ان ينفذوا نواياه(٤) ا ستجابة ذات علاقة ، هي المتبنّاة من قبل هيرشل باركر في مقالة مشهورة ومن قبل جيمس إلـ . دبليو . ويست في طبعة پنسلڤانيا من الاخت كاري ، هي الاصرار على تمييز بين المؤلف كاتباً ومحققاً .(٥) يعبر المؤلف كاتباً ، غالباً ، عن نواياه النهائية في النسخ المبكرّة لأنه ، محققاً ، يتولىٰ التنقيحات ، ومعرَّض الى ضغوط مختلفة او يقوم بتغييراتٍ مفكرٍ فيها بنحوٍ سيء تُفسِد تلك النوايا .

هذه الرغبة في الابقاء على تاكيد گريگك النوايا النهائية في حين الظهور بمظهر تحدّي ذلك التاكيد باختيار النسخ المبكرّة المتروكة لنصٍ ليست سيئة كما تبدو . في الحقيقة ، انها تشكلّ الدخول المنتصر لأساس گريك المنطقي حول نص المخطوطة في حقل تحقيق نصوص القرنين التاسع عشر والعشرين التي لها مادة مخطوطة كبيرة ، لأن القوة الأساسية لأساس گريك المنطقي ، كون اصلها في تحقيق الاعمال المطبوعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، هي تشجيع عدم ثقة في النسخ الأخيرة من نص . لقد قلت مرةً في مكان آخر ، وفقط بشكل نصف طريف ، ان اساس گريك المنطقي ، في تشديده على اختبار اقدم نص مخطوطة ممكن وفي مطالبته بان الاشكال المختلفة الأساسية التالية تثبت صحتها ، هو اساساً متزمّت في الشخصية .(٦) ان النص ، كأي شيء آخر عُرضةً للافساد على ايدي الناس ويجب ان يُدقِّق فيه باستمرار لدليل على هذا الانحلال . سأضيف الآن ان الاساس المنطقي يحتوي فضلاً عن ذلك على عنصر الافلاطونية الحديثة الرومانسية . في مجاز رحلة النص المتضَمَّن في الاساس المنطقي لگريك والظاهر في ممارسة اكثر علماء (باحثي) النصوص المحدثين ، ينبثق النص من خيال مؤلفّه ناشراً غيوم المجد . ثم تطبق عليه عتمة سجن التغيير غير المرخَّص ، المدروس برداءة والمراقَب ذاتياً . للمخطوطات في هذا المجاز حرمة وقداسة خاصة ، وهذه وضعية تدعم اعتقاد موريس پيكهام باننا

نميل الى خلق سيرة مقدسة للمؤلفّ ، والتي تحوّل العمل الاقرب الى المؤلفّ الى وثائق مقدّسة .[٧] ضمن هذا المجاز الديني تقريباً الآن لرحلة النص ، يصبح المحقِّق قسّاً الى حدٍ ما . مواجِهاً الشيء المفسِد حتمياً والذي هو النص المطبوع ، فانه ينظّفه من دنيويّته ويعيده الى نقاوته الاصلية .

لاعجب اذن انه كان هناك مؤخرّاً اندفاع نحو اعادة الروايات الـرئيسة الى الحالات المبكرّة بسبب التأثير المعاكس للرقابة الذاتية فيها . ان الاسباب المساهِمة لتوليّ هذا العمل عديدة وقويّة . يقدّس كريگ الجهد تماماً عندما يطبّق على هذه الظروف والمشاكل المتأخره جداً . واذا كان التنقيح تنقيحاً رئيساً لرواية رئيسة ، فان النص المُعاد هو احتمالاً مغامرة تجارية مفيدة ، كما تشهد على ذلك طبعة پنسلڤانيا من كاري ونشرها بنحوٍ متزامن كنسخة ذات غلاف ورقي في پنكوين . تجلب المحاولة البحث النصيّ الى الاتجاه السائد للنقد الأخير (الحديث) ، لأنه ماذا يمكن ان يكون تفكيكاً اكثر راديكاليةً لنص من اعادة صياغته فعلاً من نسخة مبكرّه ، وبهذا توجيه كل النقد السابق عليه ؟ والآن وبفهم هـذه الاندفـاعات القـوية الاخيـرة لانقاذ النصوص من نتائج الرقابة الذاتية اود العودة الى الامثلة الثلاثـة للرقابـة الذاتيـة المحتمله ، والتي سأناقشها ببعض التفصيل .

- ٢ -

يقدم تنقيح نوريس لمك تيگ، بعد طبعها الأول مثالاً واضح المعالم لاستجابة المؤلف لرد الفعل الجماهيري . يحتوي الطبع الاوّلي للرواية من قبل دابلدَي وماكلير في شباط ١٨٩٩ على حادثة صغيرة في حفلة منوّعات يبللّ فيها اوگست سيپي سرواله التحتيّ . علقّ عدد من مستعرضي الكتب على فظاظة الحادثة ، وفي الطبعة الثانية للرواية ، التي جاءت بفترة قصيرة بعد الأول نُقحٍّ المقطع الى وصفٍ لمك تيگ باحثاً عن قبعته .[٨] طالما كان نوريس مستخدماً في ذلك الوقت كمصححّ لدابلدَي وماكلير وطالما أن المقطع المنقحّ يطابق مزاجه بشكل جلي ، فان التنقيح بدون شك تنقيحه . أُدخِل التنقيح الى كل الطبعات التالية من مك تيگ حتى ١٩٤١ حينما اعادت مطبعة كلوت في سان فرنسيسكو نشر الطبع الأول . منذ ذلك الوقت ، استعملت طبعات مك تيگ التي تدّعي اية ادعاءات باتجاه الدقه النصيّه ، استعملت الطبع الأول .

إن **شارة الشجاعة الحمراء** لكرين مثالٌ اكثر تعقيداً وغموضاً للرقابة الذاتية المفترَضَة . تحتوي المسوّدة الكاملة الاولىٰ للسند الخطي للرواية على عدد من الأقسام المهمة غير الموجودة في الطبع الأول . تتضمن هذا فصلاً كاملاً ـ الفصل ١٢ من السند الخطي يحاول به هنري فلمنگ ان يتفلسف حول وضعه وعددا من المقاطع المهمة في الفصل الاخير والتي يوجز بها هنري استجابته لتجربته الاولية للمعركة . نقح كرين بنفسه السند الخطي ، والنسخة المكتوبة على الالة الكاتبة ، والنسخة المصحَّحة ، واقتطع في احدى مراحل ماقبل الطبع او اكثر ، هذه الاجزاء التي تجعل فيها عقلنة هنري السطحيّه والخادمة ذاتياً لتصرفه واضحة بنحو فاضح .

كان وجود هذه المقاطع معروفاً بشكل واسع منذ ١٩٥٢ ، عندما ضمنّ آر . دبليو . ستولمن كتابه **ستيفن كرين : مجموع اعماله** عدداً منها ، ومنذ ذلك الوقت أشار اليها باحثون ونقاد عديدون وضمنوها بطرق مختلفة الىٰ طبعات الرواية ـ احياناً في مقاطع محصورة بين اقواس ولكن مؤخرّاً جداً في ملاحق او ملاحظات . حُقِّقت في ١٩٧٣ نسخة طبق الاصل من السند الخطي **للشارة الحمراء** من قبل فريد سون باورز . (النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة ولوح الطباعة غير موجودَين) . ادّعىٰ هيرشل پاركر ، وهنري بيندر ، وستيفن ميلوكس (الاثنان الاخيران طالبان سابقان لپاركر) ، خلال بضع السنوات الاخيرة ، بان طبعة آپلتن الاولى لسنة ١٨٩٥ من **الشارة الحمراء** كانت مراقبةً ذاتياً من قبل كرين في نسخة ماقبل النشر لجعل الرواية اكثر استساغة لجمهوره ـ وبشكل اخص ، لمحرره في اپلتن ريپلي هتشكوك ـ بحذف بعضٍ من نقاط الضعف الصارخة اكثر عند هنري وبذلك الايحاء وبشكل اكثر ايجابيّةً الىٰ الأحتمال ان هنري قد نما وكبر فعلاً في المعركة . ادعى پاركر ، وبيندر ، وميلوكس بهذا الادعاء في عدد من المقالات ، وحققّ بيندر السند الخطي **للشارة الحمراء** وقدّمها ، بعبارة مكرّره كثيراً ، على أنها « الرواية التي كتبها كرّين » في كِلا **انطولوجيا نورتن** وفي طبعةٍ منفصلة .[٩]

اما بالنسبة الى **الأخت كاري** لدريزر ، فمسوّدة السند الخطي للرواية ايضاً تختلف بنحوٍ ملحوظ من الطبعة الأولى . كان دريزر ـ بصورة اولية ، في وصف / طباع ومغامرات كاري وهيرستوود ، وخاصةً في الجزء الخاص بشيكاغو من الرواية ـ اكثر وضوحاً وصراحة في تقديم تجربتهما الجنسية وفي التفلسف حول وضعهما . تنتهي المسوّدة بوفاة هيرستوود وتفتقر الى الخطاب الختامي حول كاري والذي كان موجوداً في الطبعة الاولىٰ . حدث التنقيح في هذه الحالة مبدئياً بعد أن وُضعت الرواية في

نسخة مطبوعة على الألة الكاتبة . اقتطع دريزر ـ في هذه النقطة ، مُشَجعاً ومساعَداً من قبل زوجته سالي وصديقه الحميم آرثر هنري ـ ستة وثلاثين ألف كلمة من الرواية ونقحَ النهاية . أزال دريزر ومحرّر في دابلدَي ـ پَيْج ، في مرحلة متأخره من تاريخ ماقبل النشر للرواية ، بعض البذاءة وغيرّ عدداً من اسماء الاماكن والاشخاص الحقيقية الى اسماء خياليّة .

أصبح السند الخطي للاخت كاري ميسوراً منذ أن قدّمه اچ . إل . مينكين الى مكتبة نيويورك العامة في ١٩٣٧ ، واصبحت النسخة المطبوعة على الالة الكاتبة المنقحّه في مجموعة دريزر لجامعة پنسلڤانيا منذ ان كُونِّتَ المجموعة من خلال هبات دريزر والسيدة دريزر في الاربعينات . إختبر عدة باحثين وعلقوا على حالتي ماقبل النشر هاتين . نشرت مطبعة جامعة پنسلڤانيا في ١٩٨١ وتحت التحقيق النصيّ لجيمس إل . دبليو . ويست ، طبعةً من الاخت كاري مبنيّة بدرجة كبيرة على السند الخطي . ان ادعّاء ويست هو أنه تحت ضغطٍ من سالي وهنري لجعل الرواية موقرَّةً اكثر وبذلك اكثر مبيعاً (وحُفِّز كذلك برفض هارپر الرواية لعدم ملائمتها قرّاءها من النساء) ، قَبِل دريزر بالاقتطاعات والتنقيحات المقترحة من قبل سالي وهنري والتي تضعف فعلياً ثيمات الرواية . ان استجابة ويست لهذا الاعتقاد هي محاولة التمييز بين تنقيحات كاري المسنده بوضوح الى دريزر وحده أو التصحيح بوضوح للاخطاء الآلية وتلك التي منشؤها بصوره اولية هو سالي وهنري . الاولى مقبولة والثانية لا .

ساعُاين هذه الامثلة الثلاثة للرقابة الذاتية المفترَضَة في سياق اربعة « اختبارات » لقبول الاعتقاد بان الرقابة الذاتية قد حدثت وبان استعادة النص من حالة اقدم مطلوبة . سيكون غرضي اكتشاف ما اذا كانت هذه الاختبارات تستطيع ان تجهز حلا للمسألة الخاصة للرقابة الذاتية في هذه الاعمال ، ودليلاً عاماً للحالات المفترضة في اعمال اخرىٰ . في معاينة هذه الامثلة وفي اعطاء هذا الدليل ، أأمل انه واضح اني لآاقدم حلاً كاملاً لهذه المشكلة المعقّدة . بالاحرىٰ ، اني احاول أن ابدأ بمناقشةٍ تتحرك في النهاية نحو اتفاق عام حول طبيعة مسألة الرقابة الذاتية وحول طرق مختلفة لمحاولة التلائم معها .

إن الاختبار الاول هو الخاص بالدليل النصّي . كم نعرف بنحوٍ يمكن التحقق منه عن ظروف نشوء العمل تحت البحث وبأي الطرق تستند هذه الظروف على مسألة الرقابة الذاتية ؟ ثانياً ، ماذا يمكن ان يُقرَّر او يُستنتج حول دوافع المؤلف في اجراءِ التنقيحات ؟ هنا يِصبح الباحث النصي في آن واحدٍ كاتب سيرة ، وناقداً

ادبياً ، ومؤرّخاً اجتماعياً ، طالما أن تتبعّ غرض المؤلف يتضمّن جهداً لحل الخيوط الشخصية ، والادبية ، والاجتماعية . ثالثاً ، ماهي الفروق في النوعية بين العمل غير المنقحّ والمنقح ؟ هل احدهما افضل من الآخر بطرق يمكن إظهارها من خلال التحليل النقدي ؟ للتعبير عن السؤال بشكل آخر ، هل سنكون نُبعِد عن المعيار ، بسبب الرقابة الذاتية المحتملة ، عملاً أفضل ؟ ورابعاً ، هل هناك أسس لاختبار النسخة المطبوعة الاولىٰ من عمل رئيس هام ـ نسخة كان لها رواج لاكثر من نصف قرن ـ كنتاج صنعي تاريخي يجب ان يستمر في احتلال دور نص القراءة العامة حتى اذا كان معرّضاً لرقابة ذاتية ؟

ـ ٣ ـ

تجيب **مك تيگ** بسهولة ووضوح اكبر عن هذه التساؤلات الاربعة ، ولذلك ساناقشها بصورة اوّليه وباختصار . ان الدليل الخارجي في هذا المثال محدود ولكنه مقنع . كانت العُروض صريحة في ادانة حادثة تبليل السروال الداخلي ؛ وكان نوريس عضواً في المجموعة ؛ وبعد تنقيح **مك تيگ** بمدة قصيرة كان عليه ان يتولىّ تنقيحاً مشابهاً لأسبابٍ مشابهة (تلطيف التفاصيل ب وصفه لعملية جراحية في الورك بين نشر مسلسل ونشر كتاب **إمرأة رجل**) . إن دوافعه للتنقيح واضحة بنحوٍ مساوٍ . لقد اكتشف بدون شك ان السخرية البرازية قد تكون مسموحةً لدى زولاً ولكن ليس في عمل كاتب امريكي مغمور يبحث عن الشهرة . (انه لَذو اهمية في هذا المجال ملاحظة انه لم تكن هناك اعتراضات خاصة على المشهد الذي يستكشف به مك تيگ المضنىٰ فم ترينا بادواته المختلفه) يعتقد الشخص ان التغيير كان بسيطاً نسبياً واجراه نوريس بدون جدال . بقدر مايتعلق الأمر بالنوعية الادبية ، فان اغلب النقاد لَيتفقون على ان حادثة تبليل السروال الداخلي افضل بكثير من مشهد مك تيگك وهو يبحث بحمق عن قبعته يجلب كرُه اوگست وغضب وحيرة امه مشهد الخروج من المسرح الى خاتمة مزيجة من التهريج (Farce) والفاجعة شبيهة باغلب الذُرى (climaxes) الرئيسة في الرواية . بالمقارنة ، ان بحث مك تيگ عن قبعته واه وباهت . اخيراً ، إن المشهد المنقحّ مختصر جداً ـ حوالي صفحة من النص المطبوع ـ لأن يؤسسّ اي وزن كنتاج صنعي . كان محتملاً صعباً جعل اغلب قرّاء النص المنقحّ يتذكرّون ماكان يفعله مك تيگ في ختام مشهد المسرح بدون كون انتباههم مُلفتاً الى المقطع عن طريق ملاحظة . بهذا ، فان على الاسس الاربعة ـ على الرغم من كونه بنحوٍ مسلمٌ به بدون اثباتٍ لاجدال فيه فيما يخص الدليل والدافع الخارجي ـ هناك

تبرير كامل ، اعتقد ، للقول أن تنقيح نوريس لتبليل السروال الداخلي من قبل اوگست هو رقابة ذاتية وأن محقق النص الحديث يجب ان يُرجِع النص الى شكله القديم .

يُعطي تطبيق هذه الاختبارات الأربعة للرقابة الذاتية على **شارة الشجاعة الحمراء** نتائج مختلفة جداً وعلاوة على ذلك يكشف عدداً من المسائل الرئيسه في مسألة علاقة المؤلفّ بعمله . اولاً ، ان اثباتاً معيّناً عن الضغط على كرين لتنقيح **الشارة الحمراء** غير موجود ، ولذلك فان التاثير الخارجي يجب ان يقدَّم من خلال عدة انواع غامضة من الدليل . ان جزءاً واحداً كهذا من دليل هوان كرين وافق فيما بعد على طلب بيجلي هتشكوك ـ المحرّر الذي سلمّه ايضاً **الشارة الحمراء** ـ أن يقتطع من النسخة المنقحه من روايته من روايته **ابنه الشوارع ماگي** : البذائة ، والعامية ، وربما حتى المقطع المُسيء من «رجل ضخم بدين» والذي تغازله ماگي نحو نهاية الرواية . ولكن الاقتطاع في **الشارة الحمراء** كان اساساً ذو طبيعة مختلفة ، طالما انه لم يتم توليّه فقط لازالة لغةٍ مزعجة ، وان الدليل الخارجي الأخر الذي له صله بالتنقيح سلبيٌّ تماماً . ليس هناك شيٌء في المراسلات بين هتشكوك وكرين اثناء تنقيح **الشارة الحمراء** او في المخطوطة نفسها او في تعليقات كرين المتأخره على الرواية مايؤيد الافتراض بانه نقحها تحت ضغط او انه ندم باي شكل من الاشكال على التنقيح .

على الرغم من ان مسألة دوافع المؤلفّ في تنقيح **الشارة الحمراء** متشابكه جداً إلاّ ان جَي . توماس تانسيل ، في تقييم حديث « للمسائل الاساسية للتحقيق » يطالبنا بأن نتعهّد بالمشكلة . فهو يكتب عن « مايجب ان يفعله المحقق العلمي » قائلاً « هو اخذ الدافع الضمني للتغييرات النصيّه بالاعتبار ؛ يجب ان يحاول محقق كهذا حل رغبات المؤلف نفسه من العناصر الاخرىٰ التي اعطيت شكلاً للنص المنشور » .[١٠] يقدم تانسيل ، في مقالة اقدم ، كمثال لهذا النوع من الحل استجابة محقق كتاب وليم دين هاويلز **ارتقاء سيلاس لاڤام** لتنقيح هاويلز لعدة مقاطع في الرواية بين نشرها مسلسلاً ونشرها كتاباً . كان حذفُ هاويلز لمقطع مُسيء الى اليهود ، بوضوح ، نتاجَ افكاره التاليه حول ملائمة المقطع ، في حين كان اقتطاعه لتلميحٍ الى استعمال الديناميت لحل المشاكل الاجتماعية نتيجة النقد الموجَّه للملاحظة . وهكذا فقد قُبل الاقتطاع الأول بنحوٍ ملائم من قبل المحقق ، وبُغِض الثاني بنحو ملائم واعُيد المقطع الى شكله الاصلي .[١١]

ولكن مثال تانسيل بسيط وواضح جداً تقريباً لكل التنقيح في **الشارة الحمراء** وللقسم الاعظم من الاقتطاع والتنقيح في **الاخت كاري** . لايمكن تخفيض دافع المؤلف في هذه الحالات ، وفي اكثر الحالات المشابهة للتنقيح الرئيس لعمل بين المسودة المبكرّه ونسخة الطباع ، الى الاساءة المحتملة في مقاطع قليلة . بالاحرىٰ ، ان مسألة الفهم الاساسي للكاتب عن الشخصية والثيمة هي التي غالباً في خطر ، بهذا يصبح التخييل ، اذا تمت محاولته ، فعل تخييلٍ بناّء بدليل حينما يحاول المحقق أن يقرر لماذا وكيف اصبح كرين ودريزر غير مقتنعين بناحية مهمة من الرواية وتوليّا تنقيحاً رئيساً . يرحب الشخص ناقداً بجهودٍ كهذه لأن دراسة نَسَب عمل ، بالطبع غالباً تلقي ضوءاً عليه . ولكن المسألة المشكله اكثر لباحثي النصوص هي فيما اذا كانت الجهود من هذا النوع ، ايّاً كانت اهميتها كنقد ادبي ، كافية لتدمير نص قد رُسِّخ في مجموعة الاعمال الموثوقة لحوالي ثمانين سنه .

يقدم تنقيح كرين **للشارة الحمراء** ودريزر **لكاري** مسألة مستغَلَقه تقريباً هي فيما اذا لم تكن الرقابة الذاتية ، لدرجة معيّنه ، متأصلة في اي فعل للتأليف العام . دعنا نقبل ، لاجل المناقشة ، بان دافع كرين في تنقيح **الشارة الحمراء** كان فعلاً « تلطيفها » لجعلها اكثر استساغةً لهتشكوك ولجمهور امريكي عام وذلك بتصوير هنري فليمنگ ، الذي هو على الرغم من كل شيء ، مثال البريء الامريكي الانموذجي بنحو اقل تعظيماً وخداعاً لذاته . ولكن هلاّ يمكن أن يُجادَل آنذاك بان هذا النوع من ترجمة العاطفة الاوّلية الى صوت معبرّ متأصّلٌ في اكثر افعال الأتصال . في الحقيقه ، هناك اسقاط فرويدي مهم على الفِعل الاتصالي الذي هو ، بصورة خاصة ، وثيق الصلة بالموضوع بالنسبة للروائييّن المحدثين . كان لكرين ونوريس ، كتقوية لرقباء الأنا العليا لديهم ، الادراك بان الاصدقاء ، والمحققين ، والناشرين واخيراً القرّاء سيكونون بمثابة جماهير قضائية .

كلما يتحرك الشخص اكثر الىٰ الادب الحديث ، تصبح المضامين الفرويدية للمحقق الادبي كشخصٍ أب ومراقب الذي يختبر الكاتب نفسه مقابله ، واضحة ومهمة بصورة خاصة . كم من الزمن ، يتساءل المرء ، بقيت قوة جاذبية ماكسويل پيركنز اوساكس كومينز في ادراك مؤلّفيهما أن تجاوزاتهما ستُعاقَب وتصحَّح بينما ستُدرك وتُطرىٰ قيمتهما الأساسية ؟ باختصار ، إن المسألة في هذه الحالة ، هي أنه في محاولة « حلٍ » الدوافع وثم رفض افعال الرقابة الذاتية ، فيما اذا لم نكن في الحقيقة نُرجع اعمالاً فنيّه الى حالات ماقبل العلنية لـ (ألـ« هـو ») (id) غير المعالَجة ـ الى

حالات قبل التفاعل بين النفس والعالم ، التي هي غير قابلة للفصل عن العملية التعبيرية يتمنىٰ باحثو النصوص عادةً أن يروا انفسهم متحالفين عن قرب مع العلماء في صرامة اجراءاتهم ، ولكن في هذه المحاولة لاكتشاف وانقاذ الصوت غير الملطّخ للفنان ، فانهم يتجهون للرومانسية العليا للسعي وراء المثالي .

يفشل كذلك الاختبار الثالث لرفض التنقيح المراقَب ذاتياً ـ اختبار القيمة الجمالية ـ في تزويد اساس لاستبدال نسخة المخطوطة من **الشارة الحمراء** بنص آبلتن . يرىٰ بيندر ، وپاركر ، وميكلوكس أن نسخة آبلتن من **الشارة الحمراء** روايةً أقل مرتبةً لانه كان هناك اختلاف نقدي كبير حولها وقد فسِّر موقف كرين تجاه هنري في نهاية الرواية بصورة خاصة ، بانه يتراوح بين الادانه الساخره والتبنيّ الكامل . ولكن نسخة المخطوطة تقدّم دليلاً اكبر لاعتقاد كرين بقصور هنري وبهذا فهو عملٌ ذو وضوح ، وصراحة ، وقوة اكبر ، ينشأ هذا الربط بين الوضوح والقيمة ، لسوء الحظ ، عن الافكار المفرطة في البساطة وغير الملائمة حول كرين والنزعة الطبيعية الامريكية لدى باحثي النصوص في اواخر القرن التاسع عشر الذين كان لهم اطلاع دقيق قليل علىٰ ايِّ منها . كان الاتجاه الكلي للدراسات حول كرين خلال بضعة العقود الاخيرة ، باتجاه اثبات انه يحاول ، ليس فقط في **الشارة الحمراء** ، بل في كل افضل اعماله أن يجعل التكافؤ الأساسي لمعرفتنا عن التجربة معطىً سجلّ الحياة الحسّاس (الدقيق) ولكن غير الموثوق الذي هو الشعور الانساني .[١٢] باختصار ، لايستطيع هنري ، ولا كرين ، ولا نحن فعلاً أن نعرف بالتأكيد المعنىٰ « الحقيقي » لتجربة هنري . فضلاً عن أن نزعة مناقشة الاعمال المكتوبة وفق تقليد الطبيعيّة الامريكية لاواخر القرن التاسع عشر كانت باتجاه اثبات انها نادراً ماتحقق تعاريف الطبيعية على انها حتمية متشائمة او ماشابه بل بالاحرى تصف التجربة باتحادٍ عميق بين الايمان والشك ، ان رؤية **الشارة الحمراء** عملاً ذا وضوح في الموضوع وازدراء ساخر بالوضع الانساني ، كما يتمنىٰ پاركيت وآخرون ان نفعل من خلال النص « المستعاد » للرواية ، هي تقليل ماجذب القرّاء الى العمل من البداية ـ مزيج من الاسلوب ، والمواقف ، والمعتقدات ، الذي هو تقدير كرين للرؤيا الحديثه .

هناك اخيرا ، اختبار « النتاج الصنعي » **للشارة الحمراء** . أنا لااتمنىٰ بهذه الطريقة لفهم مشكلة الرقابة الذاتية فقط ان اقول ثانية الرأي السلوكي لموريس پيكهام أن النص الادبي يسجل بحيادية ماحدث له وبهذا فهو ، ليس هدفاً للتصحيح ، بل شيءٌ للدراسة كنوع من مستودع اثاري للتغيير التاريخي .[١٣]

اری ، بوضوح ، کما في حالة مك تيگ ، ان بعض النصوص يجب أن تُصحَح اذا امكن ايجاد دليل على الرقابة الذاتية من النوع المكشف . ولكن مسألة النص كشيء صنعي ، كشيء يستحق المحافظة عليه كجزء من ماضينا ، تدخل ، اعتقد ، في مثال الشارة الحمراء حيث يختلف النص « المستعاد » جوهرياً من نص الطبعة الاولىٰ وحيث كان نص الطبعة الاولىٰ جزءاً من وعي القراء المثقفين لاربعة او خمسة اجيال . آأمل أن يكون واضحاً انه ، بتقديم هذه المشكلة ، لااقترح ان نسخ المخطوطة من الشارة الحمراء وكاري يجب ألا تتلقىٰ الاهتمام والنشر . في الحقيقه ، لاحظت سابقاً ، ان هذه النُسخ قد قُدِّمت ، ليست بمجرد مساعِداتٍ للنقد والبحث ، بل كاشياء تحل محل نصوص آپلتن ودابلدَي ـ پيجْ للقاريء العادي . نحن قادرون ، بعد ثمانين سنة من قراءة نسخة من رواية ، على قراءة نسخة اخرىٰ .

دعنا نفترض مرة ثانية ان هناك دليلاً خارجياً للرقابة الذاتية اكثر مما اكتشَفْتُه للشارة الحمراء ، وان اختبارات الدافع والنوعية ايضاً ايجابية اكثر مما وجدُتها . هل ستكون مبرَّرَةً اذن ازالة نصوص عن التداول العام قد شغِلَت قسماً مهماً من الوعي الامريكي المثقف لمعظم القرن العشرين ؟ قد اكون على ارضٍ هشّة في هذه المسألة ، ولكن احساسي بالمسألة هو اني لأفضّل الاستمرار علىٰ كَوني قد قرأت بصورة عامة نسخة الرواية التي انبثقت من توتّرات الثمانينات . إن هذه النسخة هي التي شغلت مرة ثانية جيل كتّاب مابعد الحرب العالمية الذين حاولوا أن يجدوا معنىً في تجربتهم للحرب ، وهي التي اعارت نفسها في الخمسينات الى قراءةٍ دينيّة ، وهي التي تثير حالياً اهتمام النقّاد النظريّين من قناعات عديدة . ان نص آپلتن هو رقّ ممسوح في انه عندما نقرأه فنحن نقرأ ايضاً سجلاً لحضارتنا بالطرق المختلفة التي بها قرأها اناس آخرون في ازمنة اخرىٰ . ان طبعة نورتن من الشارة الحمراء هي بالضبط رواية جديدة اخرى عن الحرب الاهلية ، رواية ليست جيدة كجودة الرواية التي تشبهها وهي بدون رنينها التاريخي .

٤

أما بالنسبة الى الاخت كاري ، فتصبح مسألة الرقابة الذاتية المحتملة تقريباً ذروة في صعوبتها . لاشك هناك في أن الرقابة حدثت في النسخة غير المجازة في التصحيح من قبل دابلدَي ـ پيَجْ لاستعمال دريزر للاسماء الحقيقية للاشخاص والاماكن . ولكن التنقيح الاكثر اهميةً ومشكلةً هو الذي اجري من قبل دريزر ،

وهنري ، وسالي في المخطوطة والنسخة المطبوعة على الألة الكاتبة . كون الثلاثة مشتركين في التنقيح مسألة لاتقبل الجدل ؛ ان لمساتهم واضحةٌ على المخطوطة وتذكَّرَ دريزرْ فيما بعد دور هنري الرئيس في اقتراح اقتطاع مواد من النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة . مايبقىٰ غامضاً هو دوافع دريزر لقبول الاقتطاعات المقتَرحَة من قبل هنري ولتنقيح نهاية الرواية ، سواءً من نفسه (كما ادّعىٰ هو) او بناءً على اقتراح وبمساعدة هنري وسالي .

صرح دريزر فيما بعد بان الدوافع وراء الاقتطاع كان تقصير رواية طويلة وبانّه نقحّ النهاية لكي يُنهي العمل بمقطع عن كاري ، وهي شخصيتها المركزية ، أفضل من مقطع عن هير ستوود ، كما في المسّودة الاصلية . ولكن مع ذلك يمكن المناقشة بشكل عقلي ان زوجة دريزر المدرسة لعبت دور المراقب العمومي في التنقيح وان هنري ذا خبرةٍ اكثر في السوق الادبية من دريزر ـ لعب دور المشتري العمومي ، وبانه باتفاقٍ كان تاثيرهما في الاقتطاع والتنقيح ليهـذِّبَ عملاً من جنسيةٍ (تاكيـدٍ على الجنس) كبيرة ، وليقللّ من ادانة دريزر الصريحة لبعض نواحيِ افعال وشخصيتي كاري وهيرستوود ، وبصورة عامة ليجعل الرواية اكثر استساغةً للذوق الڤيكتوري العام . هذا هو في الحقيقة إدّعاء ويست وزملائه المحققين لطبعة پنسلڤـانيا وهـو اساس اعادتهم للاخت كاري الى حالتها في السند الخطي ، باستثناء أخطاء واضحة صُحِّحَتَ من قبل سالي وهنري وتنقيحات يمكن عزوها فقط الى دريزر .

إن احدى نقاط الضعف الرئيسة في هذا المنهج التحقيقي في طبعة پنسلڤانيا هي انّه تم تبنيه بدون تطبيق كامل لمشكلة طريقة تأليف دريزر في رواياته الاخرىٰ كانت كل مسوّدات السند الخطي لروايات دريزر الثماني طويلة جداً يتعذر نشرها . كلهّا اُقتِطِعَتْ ونُقِّحَتْ اكثر بعملية استخدمها دريزر بصورة اوّلية لتحقيق كاري والتي اصبح يعتمد عليهـا . قرأ الاصـدقاء ، والمحققـون والمحبّون ، وحتىٰ المعـارف العَرَضيون المخطوطة وقدّموا اقتراحات للتنقيـح . كان دريـزر آنذاك ، كـما فعل لكـاري ، يقبل ببعض الاقتـراحات ويـرفض البعض الآخـر . لم يكن هنـاك ، باختصار ، شيء غير اعتيادي حول اقتطاع كاري من قبل هنري وسالي . اعتمد دريزر عليهما تماماً كما كان ليعتمد فيما بعد على معارفة الأدبيّين جيمس هونيكـر ، وفلويدويل ، وجيمس تي . فاريل ، ومحرّريه تي . آر . سميث ، ولويس كامپبل ، ودونالد ايلدر ، ومحبيّه وسكرتيراته سالي كاسيـل وايستيل كـوبيتز . ان اي جهـد للتميز بين دريزر كاتبا ومحققا في تنقيح الاخت كاري يجب ايضا ان يوجه الحقيقة بان

دريزر في كل مهنته انكر خلال ممارسته كمؤلف إمكانية او وجوب اجراء تمييز من هذا النوع . استلم دريزر بصفته نوعاً من رئيس تحرير لرواياته ، وإمتصّ ، واستجاب للاقتراحات التحريرية للآخرين ، أيّاً كانت نوعية هـذه الاقتراحـات او الدافـع وراءها . ولكن المسؤولية النهائية كانت دائماً له ، ماعدا ربما في حالة الحِصن حينما كان مريضاً وعجوزاً جداً لأن يهتم بما فعله لويس كامپيل بالرواية .

يجب ان يُرىٰ تنقيح دريزر لخاتمة **الاخت كاري** ايضاً ضمن سياق ممـارسته العامة . انه كان دائماً يواجه صعوبةً مع النهايات وغيَّرَ ، عادة بنحو جذري ، ست نهايات من رواياته الثماني . بالنسبة الى جيني گيرهاردت ، بعد انً قُرِأَت الرواية في نسختها المطبوعة على الآله الكاتبة من قبل عدد من الاصدقاء ، حوّل النهاية من خاتمة سعيدة الى مأساوية واضاف ايضاً خاتمة مُحزِنة حول جيني موازية لتلك التي عن كاري . نُقِّحَت نهاية « العبقرية » ايضاً بصورة جذرية بين النسخة الاخيرة المطبوعة على الآلة الكاتبة وبين النشر . يبدو ان دريزر كان كاتباً متردداً ، غالباً ، حول نهاية رواياته ، مع كون خاتمة مسوّدة مبكرة ليست اكثر من محاولة ـ عليه وعلى الآخرين ـ نهايةٍ مُمكنة . يجب أن يُلاحظ أن نهاية **الاخت كاري** المنقحة ليست تنقيحاً صارماً كما هو بعض التنقيحات ، طالما أنّ انتحار هيرستوود متروك بدون مساس . باسلوبٍ هو ميزة نهايات معظم روايات دريـزر ، انها تنتهي بملاحـظة كونيّـة وغامـرة اكثرٍ من ملاحظة ظروفية .

بالنظر مرة ثانية بدقةٍ اكثر الى تنقيح **كاري** ، لايمكن الّا تُحَلَّل دوافع دريزر لقبول مقترحات هنري وسالي . كان دريزر ، من ناحية ، توّاقاً لنشر الرواية لأنه آمن بنوعيتها (جودتها) ، ولأنه أمِلَ انها ستكون ناجحة مالياً ولأنه اعتمد في رزقه على كتابته ، ولأنه كان له غرور المؤلفّ اكثر من الدرجـة الاعتياديـة . لذلـك عندمـا اقترحت سالي وهنري تفاصيل لفظية مختلفة او خففا مقطعاً جنسياً او اقتطعا اجزاءً من تحليل موسع لحالة كاري وهيرستوود الذهنية ، ربما كان هـو يلتفت الى دعوة النجاح كما عرّفاها ، وكان منشغلاً باعمال الرقابة الذاتية . لم يكتب دريزر ، من ناحية اخرىٰ ، قبل **الاخت كاري** ، قطعـة طويلة من الادب القصصي . وكـان دريزر في الحقيقة ، قد بدأ بكتابة قصص قصيرة ، في الثامن والعشرين من عمره ، فقط في الصيف الذي قبل أن يبدأ بكاري . ان الرواية في مسودتها الاولىٰ مُسهِبه ، وموسَّعه جداً ، وتكراريّه . تمكن المناقشة بنحوٍ معقول بان اي محرر ـ محترف ـ وقد كان هنري محرراً صحفياً لعدة سنوات ـ كان سيحاول اقتطاعها وكان اغلب المؤلفين

سيدركون شرعية هذه الاقتطاعات . علاوةً على ذلك ، لايوجد هناك دليل على ان دريزر ، خلال الخمس والاربعين سنة الباقية من حياته ، قد عبرّ مطلقاً عن عدم قناعة باقتطاعات **الاخت كاري** او تمنّ اعادةالرواية الى شكلها الاصلي . كان حق النشر له من ١٩٠٧ ، ومع بعض المصروف الاضافي استطاع ان يحصل على اعادة تنضيد الروايه . عندما يفكرّ الشخص أنّ في ١٩٢٦ ، بعد أن جعله النجاح الكبير لرواية مأساة امريكية ثرّياً نسبياً ، تولىّ تنقيح الخبير المالي لأنه لم يكن مقتنعاً بالرواية بشكلها في الطبعة الاولىٰ لسنة ١٩١٢ ، فان الفشل في نشر **اخت كاري « حقيقيّة »** يصبح حتى اكثر اهمية .

نقول ايجازاً في تقديرنا لدوافع دريزر المحتملة في تنقيح **كاري** : اولاً ، لم تختلف ممارسة دريزر في تنقيح **كاري** عن تلك التي في رواياته الاخرىٰ . اذا كان مارسَ رقابةً ذاتية في تنقيح **كاري** ، فان الرقابة الذاتية لايمكن فصلها عن فكرته في عمل التأليف . ثانياً ، انه لم يرفض ابداً تنقيح **كاري** . وثالثاً ، بين اكثر من مائتي اقتطاع كُتلي (block cuts) اقترحت من قبل هنري وقُبِلَت من قبل دريزر ، بعضها من مادة جنسية ، ولكن الغالبية العظمىٰ تتكوّن من تعليق ومشهدٍ لاجدال فيهما يمكن ان تقدم بخصوصهما وبشكل مشروع مجموعة من الدوافع . اذا كان لمحقق ان يحاول تحليل الدوافع وراء كل تنقيح كهذا ، فان كل محقق لـ **الاخت كاري** ولاعمال مشابهة سيكون بالنتيجة يخلق رواية جديدة نوعاً ما مثلما تستطيع طفلة بمجموعة مختارة من ملابس الدمىٰ المقطعّة ان تكوّن مجموعة متنوعة كبيرة من الازياء لدميتها بتغيير اختيارها . لاعجب اذن ، ان ويست ، في تحقيق **الاخت كاري** يرفض هذا العمل ويؤثر بدل ذلك أن يمارس الافتراض ان مقترحات هنري ملوثة من قبل اصلها مهما كانت طبيعتها وتأثيرها في الرواية . تحل هذه الطريقة مشكلة الدافع باهمالها . نشر ويست بالنتيجة ، المسودة الاولى من الرواية مصححة بنحو طفيف لتعكس تلك التنقيحات التي حدثت فيما بعد والتي تُعزىٰ كليّة الى دريزر . بهذا فان طبعة پنسلفانيا ليست طبعة انتقائية حديثة ، ولكن في الحقيقة أساساً نسخة اصلية قديمة الطراز .

ولكن ماذا عن القيمة الادبية لطبعة پنسلفانيا من **الاخت كاري** ؟ هنا ايضا ، المسألة غير شاملة ، وبدون شك سيُفضلّ قراءٌ مختلفون نسخاً مختلفة من الرواية . لو

كنتَ أنا محل آثر هنري في ربيع ١٩٠٠ في نيويورك ، وكان على دريزر أن يسأل نصيحتي حول المسوّدة الاولى من الرواية ، كنتُ لأخبره ان يقتطع جزءاً كبيرة من تعليق ووصف المؤلف المطوّل ، وأن يجسد بنحوٍ أتم شخصية ودور أميس في الجزء الاخير من الرواية ، وأن يحاول ان يُنهي ببعض تعليقٍ على كاري ، بطلة الرواية ، ولكن ان يتجنب الاسلوب المرتجف . اجد ، باختصار ، ان اكثر التنقيح يُحَسِّن الرواية وانه ، بصورة خاصة بازالة الستة والثلاثين ألف كلمة ، يُساهِم في تقدمَ العمل . قد اتمنى ان اعيد بعض المقاطع المقتطعة عن كاري وهيرستوود ، ولكن حتى هذه غالبا لاتُغير فكرتنا كثيراً عن الشخصيات كتوضيحها ببعض ملامح معيَّنة تكون موصوفة بنحوٍ غير مباشر في حالة اخرى . عدا الدعاية الصاخبة الملازمة « لاكتشاف » **الاخت كاري** «الحقيقية » ، فان طبعة پنسلڤانيا ببساطة ليست افضل او اسوأ بذلك الوضوح من نسخة دابلدي ـ پَيج لسنة ١٩٠٠ . اعتقد ان الانطباع الرئيس لاكثر القرّاء العموميين المطلعين على الطبعة الاولى سيكون ، ببساطة ، ان الرواية اطول .

الا ان القرّاء الدقيقين لطبعة پنسلڤانيا يمكن ان يلاحظوا بنحوٍ جيد شذوذاً غير موجود في طبعة سنة ١٩٠٠ من كاري ولكنه « مُعاد » مع ذلك من قبل ويست . اعتمد دريزر ، حينما كتب قسم شيكاغو من الرواية ، في رسم شخصيات كاري وهيرستوود بدرجة كبيرة على معرفته باخته المشاكسة ، ايما ، وعشيقها مدير الحانة ، وفي وصفه لهما عددٌ من الملاحظات النقدية القاسية . إلاّ انه عندما تصل كاري وهيرستوود الى نيويورك ، اضاف دريزر اكثر فاكثر من نفسه الى اماليهما ومخاوفهما ، الى كاري الفنانة الطموحة وهيرستوود الفشل التراجيدي . ارى انه عندما اعاد هنري ودريزر قراءة الرواية في نسختها المطبوعة على الآلة الكاتبة ، ادركا هذا التناقض في رسم الشخصية ، وان العديد من الاقتطاعات في قسم شيكاغو من الرواية ـ في الحقيقة ، القسم الذي اُقتُطِع اكثر ـ كانت جهوداً لتصحيحه . بنشر نسخة السند الخطي من الرواية ، قد يكون محررو پنسلڤانيا ، كما يدعون ، « يُعيدون كاري وهيرستوود الى وضوح الصورة الاصلي » ، ولكن تلك الصورة هي في الحقيقة شيءٌ رفضه دريزر اثناء كتابة وتنقيح الرواية . ان تأكيد قابلية كاري السهلة ، كما يفعل دريزر في السند الخطي ، على الاغراء الجنسي وملومية هيرستوود الجنسية هو عكس الحساسية السامية والحظ المأساوي اللذين اعطاهما دريزر في النهاية الى شخصياته المركزية . ان الاعتقاد بان الرقابة الذاتية تقضي بازالة المادة المسيئة الى الذوق العام

والضرورية للتأثير الجمالي الكامل للرواية يُهمل الموقف ، كما في **الاخت كاري** ، التي اصبحت فيها هذه المادة ، في الحقيقة ، غير ضرورية باعطاء حسّ المؤلف المتطور للتأثير الجمالي الذي يرغب في تحقيقه في الرواية .

لايمكن ان يكون هناك مجال للشك في الشخصية المهمة لطبعة سنة ١٩٠٠ من **الاخت كاري** كنتاج صنعي . إعتقد جيل دريزر نفسه وعدة اجيال بعده بان الرواية لعبت دوراً حيويّاً في انبثاق الادب الامريكي الحديث . ان صورة دريزر الختامية لكاري ـ في الخاتمة غير الموجودة في طبعة پنسلڤانيا ـ وهي تقلق وتحلم لدى شبّاكها ، تبحث الى الابد عن السعادة ولاتجدها ، اصبحت رمزاً نموذجياً للخيال الفني الباحث ولكن غير المحقَّق . اما فيما يخص **الشارة الحمراء** ، معطىً الصحةَ المُشكِلة لطبعة پنسلڤانيا من **الاخت كاري** ، فاني اؤثر بثبات نص الطبعة الاولىٰ كعملٍ أُفَضِّل أن افحصه نقدياً كرواية دريزر وان تُقرأ من قبل الطلاّب . اذا كان علينا أن نقرأ **الاخت كاري** كرواية لسنة ١٩٠٠ ، فاني لأفضلّ ان اقرأ الرواية التي انبثقت من التوترّات الشخصية ، والدوافع المتضاربة ، والتعقيدات الثقافية لتلك اللحظة ، والتي ، في الثمانين سنة منذ نشرها ، قد جمعت استجابةً ودوراً جماهيرياً غنييّن . ماكنت لاهتمّ بقراءة **كاري** خُلقِت بالنتيجة من اختلافات وتنظير التحقيق النصيّ للستينات والسبعينات .

اخيراً ، ماذا استطيع ان اقدم كنصيحة عامة ؟ اولاً ، احذر من نداء صافرة المسوّدات المبكرة ، إنها غالباً ، مسوّدات مُهمَلة والافضل عدها مساعداتٍ على فهم تطور النصِ اكثر من عدّها بدائل للنص . ثانياً ، إمشِ بدقه عندما تحاول ان تميّز بين المؤلّف كاتباً ومحققاً وبين الدوافع المختلفة المؤدّيه الى تنقيح مقدّس من قبل المؤلّف . حيث الدليل الخارجي للرقابة الذاتية مفقود ، وحيث المقاطع نفسها لايمكن الاعتراض عليها بوضوح من قبل الذوق المعاصر ، اعطِ الخيال الخلاّق للمؤلف في دوره كناقد للذات (افضل من رقيب للذات) الكلمة النهائية . ثالثاً ، حققّ عملاً واحداً للرقابة الذاتية فقط بعد الحصول علىٰ اطلاّع كاملٍ على مجموع اعمال المؤلفّ والنقد الرئيس بخصوص مجموع اعمال المؤلفّ . رابعاً ، إقبل بالاقتراح علىٰ ان النصوص تعكس اهواء الطبيعة والتجربة الانسانية وعلى ان هناك عندما تكون الشروط الاخرىٰ كالدليل الخارجي والقيمة الجمالية غير حاسمة فائدة في اختيار الهوىٰ الراسخ والمعروف بدلاً عن مثالٍ جديد وربما اكثر درامي للنقص الانساني ؟

ساستخلص بنادرةٍ مختصرة وبقاعدة اخلاقيةٍ مشتقه منها اكثر اختصارا عندما سُئِل جون دوس پاسوس في اواخر حياته حول تهذيب الجنود الثلاثة والذي كان قَبِل به قبل حوالي خمس وثلاثين سنة ، اجاب بانه « احياناً ندم عليـه واحيانـاً لم يندم عليه »[44] إن تكافؤ الضدين لدى دوس پاسوس وفشله في الاصرار في اوقات متغيّرة على جنود ثلاثة مُعادة يمكن أن يصلح كـ « شعار ووصف مختصر لاسطورتنـا التي إنتهت الآن » عندما تكون هناك درجة من الشك في مسألة الرقابة الذاتيـة ، دع النص وحده .

ليل ونهار تطور نص مسرحية

فيليب كاسكل

إقترحتُ ، في مناسبة أسبق ، بأن العمل الأدبي المطلوب ايصاله بالدرجة الاولىٰ عن طريق التمثيل المنطوق اكثر من ايصاله عن طريق نص مكتوب يمر على نحو مميّز بثلاث مراحل نصيّه .[1] فهناك اولاً المخطوطة ، النسخة المكتوبة ممّا مقصودَ أن يُقال . ثانياً ، نص التمثيل ، مايقال فعلاً في تمثيل او اكثر . وثالثاً ، هناك نص القراءة (المطالعة) ، النسخة المنشورة فيما بعد من قبل المؤلّف كسجل لما قد قيل او كان يجب أن يُقال . في المثال الذي اعطيته آنذاك ، وهو مسرحية **تقليدات ساخرة** (١٩٧٤) لتوم ستوپارد ، مُثِّلَتْ المراحل الثلاث بوضوح بنسخة الكاتب المطبوعة على الآلة الكاتبة (المخطوطة) ، وبالتسجيلات الصوتية لمرّات التمثيل الفعلية (نص التمثيل) ، وبالطبعة المنشورة لأول مرة من المسرحية (نص القراءة) . اشرت الى أن الاختلاف الكبير بين النص المكتوب ونص التمثيل للانتاج الاول كان نتيجة التغييرات التي أُجرِيَت في التمرين وفي التمثيل العمومي الأول ، من قبل المؤلفّ ، والمخرج ، والممثّلين ، وأن المؤلّف اقحم اكثر ، ولكن ليس كل ، هذه التغييرات في نص القراءة . ولاحظت ايضاً انه كانت هناك بضعة تغييرات اخرى في نص التمثيل للانتاج الثاني لمسرحية تقليدات ساخرة ، والتي حدثت بعد نشر نص القراءة ، ولكنها بقيت ـ وما زالت باقية ـ غير منشورة .

اريد الآن أن آخذ هذا النقاش مرحلة اخرىٰ بمتابعة تطور نص مسرحية ستوپارد الكاملة التالية ، ليل ونهار (١٩٧٨) ، حيث قُدِّم بها تغيير نصيّ ، رئيس وثانوي ايضاً ، بشكل متقطعّ من بداية التمارين في ايلول ١٩٧٨ ، وخلال العروض في انكلتره وامريكا (من تشرين الأول ١٩٧٨ الى شباط ١٩٨٠) ، وحتى

فيليب كَاسكل مدرّس وأمين مكتبة في كلية ترينيتي ، كامبرج ، واستاذ زائر في معهد كاليفورنيا الفني ، پاسادينا .

اذار ١٩٨٠ حينما بدأت المسرحية برحلة . هنا نستطيع ان نتابع عملياً كل هـذا التطور بطريقةٍ تقليدية بمقارنة النصوص المطبوعـة المتتاليـة من ليل ونهار ، بـدون اللجوء الى اشياء كالنسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة والتسجيلات الصوتية ، التي تكون غير ميسورة عادةً . وقد اخذت الفرصة لمناقشة المسرحيه مع المؤلفّ ، توم ستوپارد ، والمخرج ، پيتروود ، والممثلة التي لعبت دور روث كارسون لأول مرة ، ديناريگ ، لذلك لدينا مَسْرَد بالتغييرات التي أُجرِيَت من قِبل اولئك الذين كانوا مسؤولين بصورة رئيسة عن اجرائها .

تُبعتْ تمـارين ليـل ونهار في ايلول ١٩٧٨ بعـرض تجـريبي (او « عـرض مسبق ») ذي اسبوعين في تشرين الاول في ويمبلدن ، وبعد ذلك بعَرض لندن من ٨ تشـرين الثاني ١٩٧٨ الى ١٥ اذار ١٩٧٩ . تُبـاع نصوص المسـرحيات اليـوم في المسرح ، مع البرامج والآيس كريم ، لذلك يمكن ان يُسأل المؤلف أن يزوّد نصاً من مسرحيته قبل افتتاحها . وهكذا يمكن ان يُعطىٰ الناشـر مخطوطـة ماقبـل التمرين كنسخة ويُمكنه ان يَطلب أن يُجرىٰ التصحيحـات في بدايـة التمرينـات ، وتكون النتيجة أن يكون نص الطبعة الاولىٰ مُبطَلاً بتغييرات اجريت في التمارين بحلول وقت ظهوره . وهكذا كان مع ليل ونهار . ان طبعة فيبر الاولىٰ من المسرحية ، والتي نُشِرَت في ٣٠ تشرين الأول ١٩٧٨ في الوقت المحدَّد لليلَةِ الاولى للمسرحية في لندن واستمرت في البيع خلال فترة عـرض لندن ، قـدّمت نصاً . تم تبـديله كثيراً في التمرين وفيها بعد خلال العرض ، ولم يُمَثَّل ابداً علانيةً .[٣] كان هذا سوء حظ اي شخص اعتقد انه كان يشتري نصاً جيداً للمسرحية ، وهناك الاعتراض الآخر على ان طبع اي نص يمكن ان يمنع التطوّر النصيّ . بتعبير پيتـروود « إن احد اخـطر الاشياء في وضعية توم هو كيف تظهر الواح طباعة فيبر مبكراً في التمرين ؛ وهناك الشيء المهم سايكولوجياً الذي ، اول مايصل الطبع ، يتجمّد او يتحوّل الى صخرة ويصبح الواح القانون » (PW/PG)

لم تُسمَح ، في الحقيقة ، للطبعـة الاولى من ليـل ونهار أن تصبـح ألـواح القانون ، وأجريت تغييرات مهمة عدة خلال العرض التجريبي في ويمبلدن وخلال العرض الرئيس التالي في لندن . كان النص ، بحلول كانون الثاني ١٩٧٩ مُبدَّلاً بنحوٍ شامل الى درجة ان فيبر وافقت على طبعة ثانيه منقحه ، ظهرت في تموز معطيةً النص كما تطورّ حتىٰ نهاية كانون الثاني .[٤] إنّ لها نفس ISBN (رقم الكتاب القياس العالمي) مثل الطبعة الاولىٰ ، ولكن أُضيف اليها ٧٥ حديثاً وحذف ٣٣ ، في حين

كان هناك ربح صافٍ من ٦١١ كلمة من الاحاديث وخسارة صافية من ١٠٧ كلمة من الارشادات المسرحية . إجمالاً ، ثم تبديل النص في ١٣٦ مكاناً . غالباً بطرق ثانويه نسبياً ، ولكن كانت هناك ٨ تبديلات ذات اهمية رئيسة . ساتكلم بعد قليل عن بعض هذه التبديلات وكيف تم اجراؤها ، ولكن ساكمل اولاً سجل الطبعات المطبوعة من ليل ونهار .

إستمر نص المسرحية على التطور خلال بقية فترة عرض لندن ، وأُرسِلَت في نهايتها نسخة مع التغييرات الاضافية الى نيويورك لتُطبع في مطبعة گرووف في وقتٍ يتناسب مع افتتاحها في امريكا في تشرين الأول ١٩٧٩ .(٥) احتوت هذه الطبعة الثالثة على تبديل رئيس واحد ، ولكن كانتِ هناك تغييرات ثانوية عدة حتى اكثر من قبل . تم تبديل النص في ٢٢٠ مكاناً ، وأُضيف ٢٧ حديثاً وحُذف ١٥ ، وكانت هناك خسارة من ٤٠٥ كلمة من الاحاديث و١٤٨ كلمة من الارشادات المسرحية .

حتىٰ هذه لم تكن هي النهاية . إستمرت التغييرات في الحدوث في المسرحية خلال عرضها الناجح بنحو معتدل في امريكا (١٢ تشرين الاول ١٩٧٩ إلىٰ ٩ شباط ١٩٨٠) وبعدها في الاعداد لرحلتها البريطانية ، وأُقحمت هذه التغييرات الاضافية في « طبعات التمثيل » التي نُشِرَت في منتصف ١٩٨٠ من قبل صموئيل فرينچ نيويورك وصموئيل فرينچ لندن ؛ كانت هاتان هما الطبعتان الرابعة والخامسة من ليل ونهار .(٦) على الرغم من أنَّ دَمْغَة طبعة صموئيل فرينچ نيويورك (الطبعة الرابعة) تدّعي أن النص « نُقحَّ واعيدت كتابته » من قبل توم ستوپارد ، وعلى الرغم من انها تتضمن توجيهات لتمثيل المسرحية بمشهد واحد دائم بدلاً من مشهد متحرك ، فان تبديلاتها في اغلب الأحوال هي إستمرار لعملية التنقيح التدريجي التي ميزّت طبعات فيبر الثانية ومطبعة گرووف . تم هنا تغيير النص في ١٧٧ مكاناً ، بضمنه ٤ تبديلات رئيسة ؛ أُضيف ١٩ حديثاً وحُذف ٤٣ ؛ وكانت هناك خسارة صافية من ٢٦٩ كلمة من الاحاديث و ٢٥٥ كلمة من الارشادات المسرحية . إن طبعة صموئيل فرينچ لندن (الطبعة الخامسة) مطابقة في التفاصيل لطبعة صموئيل فرينچ نيويورك . ان الاحاديث هي نفسها في كليهما ـ الاختلاف المهم الوحيد هو انهما لهما اخطاء نَسخٍ مختلفة ـ ولكن الارشادات المسرحية ، في حين كونهما الشيء نفسه في النتيجة ، مجعولة سوّياً في طبعة لندن طبقاً لاسلوب دار صموئيل فرينچ لندن .(٧)

روجعت كل الطبعات الخمس في التصحيح من قبل المؤلّف . نُشِرَت الاولىٰ والثانية والثالثة كنصوص للقراءة ، والرابعة والخامسة كنصوص للتمثيل . على

الرغم من هذا ، كانت الطبعة الاولىٰ (النافذه الآن) اقرب الى مرحلة المخطوطة في التطور النصيّ للمسرحية ؛ تمثل الطبعتان الثانية والثالثة (مازالتا موجودتين) مرحلتين متتاليتين من نص التمثيل ؛ وتمثل الطبعتان الرابعة والخامسة (كلتاهما مازالتا موجودتين) ليس فقط مرحلة متأخرة من نص التمثيل بل ايضاً ـ طالما (يصرف النظر عن الشكل المبسَّط) ان هذا ستوپارد المفضَّل من ليل ونهار ـ نص القراءة النهائي .

لقد كانت شراكة بين توم ستوپارد وپيتر وود حاسمة لتطور نصوص قافزون (١٩٧٢) وتقليدات ساخره (١٩٧٤) ، وكان تعاونهما المستمر هو القوة الدافعة لتحسين نص ليل ونهار . نستطيع ان نرى كيف حدثت التحسينات بتأمل مجموعة مختارة من التغييرات النصية وبتأمل اصولها

ليل ونهار **التغييرات**

مِن قِبل توم ستوپارد	الطبعة الثانية			الطبعة الثالثة			الطبعة الرابعة		
	الفصل الاول	الفصل الثاني	المجموع	الفصل الاول	الفصل الثاني	المجموع	الفصل الاول	الفصل الثاني	المجموع
كل التغييرات (مواد)	٨٩	٤٧	١٣٦	١٤٠	٨٠	٢٢٠	١١٠	٦٧	١٧٧
احاديث مضافة	٦٢	١٣	٧٥	٢١	٦	٢٧	١٧	٢	١٩
احاديث محذوفة	+٥٢٥	+٨٦	+٦١١	٧	٨	١٥	٣٠	١٣	٤٣
كلمات ، صافي : حديث	٢٦	٧	٣٣	-٣٣٣	-١٧١	-٥٠٤	-١٢٨	-١٤١	-٢٦٩
كلمات ، صافي : ارشادات مسرحية	-١٨٢	+٧٥	-١٠٧	-٨٦	-٦٢	-١٤٨	-٣٥٥	+١٠٠	-٢٥٥
تبديلات رئيسة	٦	٢	٨	١٠	٠	١	٣	١	٤

الطبعة الثانية : فيبر وفيبر ، لندن ١٩٧٩

الطبعة الثالثة : مطبعة كرووف ، نيويورك ١٩٧٩

الطبعة الرابعة : صموئيل فرينج ، نيويورك ١٩٨٠

كان هناك اولا عدد كبير من التغييرات النصيّة الثانوية تقريبا ، أجريَت

اكثرها من قبل المؤلّف والمخرج في التمرين بتشاور مع الممثلين ، والتي أحكمت الحدث (غالبا بحذف مادة غير نافعة) او شرحت غموضا او قوت نكتةً . مثلا ، ضُمِّنتْ في الطبعة الاولى اربعة احاديث (٩٠ كلمة) ذات تفسيرٍ ممل نوعاً ما في حوارٍ كان محكَماً بدونها يوضحّ به ميلن نبأه الى وكنر ، ولكنها اقاطعتْ في الطبعة الثانية ولم تظهر ثانيةً (١/٣٧/١٨ ـ ٢٨) . اضيفت ، مؤخرا جداً في تطور المسرحية ، ثمانية احاديث قصيرة (٧٨ كلمة) الى الطبعتين الرابعة الخامسة لتوضيح خداع واكنر لكارسون (٤/٥٣/ ١٠ ـ ٢٥ ؛ ٥/٢٩/ ٣٣ ـ ٣٠١) يمكن ان تُبدَّل نكتة ، احياناً اكثر من مرة ، لانتزاع ضحك افضل من الجمهور ، مثلاً ، في الطبعة الاولى ، عندما تكون روث كارسون مخيّلةً وتخبر ميلن بانها تحب افريقيا « تماماً مثل ديبوراكير في كنوز الملك سليمان قبل ان يدخل العنكبوت في ثوبها الداخلي » (١/٦٨/ ٦ ـ ٨) . لم تبدُ هذه مضحكة بشكل كاف ، واخبرتني ديانا ريكك « حاولنا كل شيء ـ حتى القميص المسرول » (DR / PG) . غير السطر ، في الطبعة الثانية ، الى « قبل ان تدخل العنكوتة الذئبية الى تنورتها التحتيّة » (٢/٦٨/ ٦ ـ ٧) ، واخيرا ، وفق الطبعة الثالثة وما بعد ، بعد ان تركت ديانا ريكك تمثيل الشخصية ، اصبح السطر « قبل ان تدخل العنكبوتة الذئبية الى قميصها المسرول » (٣/٧٥/ ٢٧ ـ ٢٨) . وايضاً في الطبعة الاولى ـ وهذا المثال نموذجي للطريقة التي قلقوا بها على النص بطرق ثانوية تماماً ـ تقول ماكيبا عن الكولونيل شيمبو « اعتقد انه ليكون لصالحه الآن أن يأتي الى طاولة الفطور مع رجل عاقل ومحب للسلام » (١/٧٩ / ١٧ ـ ١٩) ؛ في الطبعة الثانية ، كلمة فطور محذوفة (٢/٧٩ / ١٤) ؛ وفي الثالثة مُقحَمة ثانيةً (٣/٩٢/١) ؛ وفي الطبعتين الرابعة والخامسة محذوفة مرة اخرى (٤/٧٧/٢٩ ؛ ٤/٤٥/١٧) .

لايجلب هذا النوع من التغيير اختلافاً كبيراً للمسرحية ، ولكن هناك تغييرات اخرى في التفاصيل ، في حين انها قد لاتتضمن شيئاً اكثر من اعادة ترتيب بضع كلمات ، إلّا انها يمكن ان تكون ذات تأثير قوي . هناك مثال جيدّ في الحوار بين روث وكارسون والذي اضيف الى الطبعة الثانية والذي يوضحّ ايضاً الطريقة التي

يساهم بها الممثلون في تطور النص . قال بيتر وود الذي كان يخبرني عن مساهمة الممثلين :

هناك الكثير الذي لايفعلونه . عدة مرات كانت ديانا اوماكي [ماكي سميث ، التي تبعث ديانا ريك في دور روث] ـ تقول « لا استطيع ان افعل شيئاً بهذا ، توم ، يتوجبّ عليك أن تساعدني » . وبعد مساعدته ، اذا لم تزالا تستطيعان فعل شيء ، تقولان « حسنٌ ، رجاءً هل نستطيع أن نحذفه . » كانت احدى افضل النكات في المسرحية استجابة ، بصورة كلية ، لتدبير ماكي . في النص الاصلي ، قال كارسون لروث ، « أنا حقيقةً لست أعلم عمّ تتحدث حوالي نصف الوقت » ، وكان الجواب « وذلك نصف ما افعله جهاراً » (٢/٥١/ ٦ ـ ٨) . وقالت ماكي « ذلك خطأ ، انت تحاول ان ترسل صدى نصف ـ انه خطأ لانه يتوجب عليك أن تُفهم المعنى ـ يجب أن تقول ، أتعرف ، نصف الوقت لا اعلم عمّ تتحدث ، ثم « وذلك نصف ما افعله جهاراً » (٤/٧/ ١٣ ـ ١٤٥) . مع كون الجمل مقلوبة يتوّج سطرها نكتة ، وانها كبيرة بمقدار الضعيف . وهناك يظهر ذكاء ماكي المطلق ، ان لها نفاذ بصيرة حاد الى كيفية التعبير عن سطرٍ بطريقة . . . ان الممثلين مفيدون في اشياء مثل كيفية التعبير عن الامور بطريقة مختلفة ؛ انهم يعرفون اين سيضحك الجمهور ، ويعرفون بصورة خاصة أين سيضحك الجمهور بتعاسة . ولكن حول كيفية عمل المسرحية كُلها ، فانهم مثل الناس في الوادي يبحثون عن طريقهم . بطبيعة الاشياء المغممّة ، بدون نظرة شاملة عن الوضع ؛ انهم يجعلونها تعمل بنحوٍ محلي ، سطراً فسطر . ذلك هو الفرق بين عملهم وعملي ؛ يجب عليّ أن ارى مسرحية كاملة ، ويجب عليهم أن يروا سطراً واحداً . (PW / PG)

دعنا ننظر بعد ذلك الى مجموعةٍ من خمسة تبديلات اجريَت في المسرحية في الفترة من أيلول ١٩٧٨ الى كانون الثاني ١٩٧٩ ـ أي ، من التمرينات الى منتصف عرض لندن ـ والتي نُشِرَت في طبعة فيبر الثانية في تموز ١٩٧٩ . اولاً ، هناك زوج من الاضافات يجعل المشاهد مدركاً بان روث وواگنر قد التقيا قبلاً وذلك عن طريق ردود الفعل المرعوبة لكل منهما لامكانية لقاء الاخر أُدخِلت هذه الاحاديث السبعة عشرة (١١٥ كلمة : ٢/١٨/٩ ـ ٢٨ ؛ ٢٢/١٤ ـ ٢١) بناءً على حث پيتر وود . فقد قال « تذمرّت من كلتا [هاتين الاضافتين] . . أنهمّا يجب ان توازان احدهما

الاخرىٰ . يجب أن يُذكر أنّ توم لايحب اجراءَها ؛ فقد كرِهَ ادخالها لأنه أحسَّ بانه افرط في توكيد الشيء الواضح . ولكني اعتقدت بان الجمهور يجب ان يكون قادراً على الضحك عندما تدخل روث وتُحيّي « السيد ستراوس » متظاهرةً بانها لم تلتق واگنر ابداً ؛ يجب ألّا يكونوا في شك ، لأنهم لايضحكون ابداً الا في حالة التأكيد التام . إن هذا يخلق التوتر الطبيعي للفصل الأول » . (QWIPg)

كانت الاضافتان التاليتان ـ الحوار المشوَّش بين روث وكارسون وهجوم واكَبر المضاد على روث ـ هما الاهم بين الكل لتركيب المسرحية . جُلبت الحاجة اليهما الى دائرة اهتمام ستوپارد من قبل بيتر وود ايضاً . هنا تقدير وود لاولاهما :

قلت « هناك مشهد مفقود بين كارسون وروث » ؛ فقال « كنت متهيأً لك ، كان هناك واحد تقريباً » ؛ وقلت « تقريباً ليست كافية ــ لاتوجد مسرحيه بدونه » . بعد ذلك وبنهاية الأسبوع الأول في التمرين ، انتج نسخة ممتعه جداً من المشهد ، وطلب من الممثلين تنفيذه ــ ومن ايضاح الممثلين لقابلية تطبيق الفكرة ، فيما اذا كان ممكناً لروث أن تناجي نفسها عبرَ حوار كارسون التليفوني ، ذهب توم وانجزه ، وكان عليهم ان يقضوا ثلاثة اسابيع تقريباً في التمرين عليه . Pw,pg

كانت النتيجة ربحاً صافياً من ٢٤ حديث (٤١٣ كلمه : ٢/٤٩/٤+ ـ ٣٤ ؛ ٢/٥٠ ـ ٢١/٥١) ، بضمنه المقطع الرائع حول اشرطة كاش للاسماء والنسخة الاولىٰ من « روث كارسون ، وسپيكيسي كوين » قالت ديانا ريگ انها وجدت هذا « مشهداً حيوياً لروث لان هزيمتها اعطتها واقعيةً كانت مهمة . (Dr/PG)

عرفتُ ايضاً انه كان هناك مشهد مفقود بين روث وواگنر عندما بقي لنا اسبوع الى التمرين » ، إستمر پيتروود قائلاً :
ولكني احتفظت برأيي الشخصي لاني اعتقدت باني قلته مرةً حول روث وكارسون ، فلا استطيع ان اقوله مرتين في مشهدين متتالين لأن ذلك سيُرعبه وسوف لايعمل اي شيء بخصوصه . انه فقط سيفكرّ اوه ! ان پيتر يستمر في القول بطريقة شنيعة وبلا مسوِّغ ، هناك شيء مفقود هنا ، ولأنه قاله مرة سيعتقد بانه يستطيع ان يقوله دائماً . . . .
اخيراً استجمعت الشجاعة لقوله ـ لانه عندما كنا في الاسبوع

الأول في ويمبلدن ، لم تعمل (تنجح) المسرحية ، وكلنا عرفنا ذلك ـ
وأنا لعبت الورقة الخاصة بواگنر . قلت « لقد جعلت المرأة باحثةً عن
حب والرجل لايستجيب ؛ وهي وقعت في خطأ فادح ، فهو لم
يأت هناك لعملية جنسية اخرىٰ ، لقد جاء هناك للتلكس ؛
وسوف لاتكون تلك المرأة ممتعة حتىٰ تجعلها تقول اوتش » . (PW/PG)

« ولكن كانت غريزة توم هي أنّ روث لاتقول اوتش جهاراً ، على الأقل ليس لحد الآن ، وليس لواگنر . لذلك فهو كتب الحديث لواگنر ، وياتي جوابها كالاتي : اذا كنت تنتظر مني أن اقول اوتش ، فانك ستصاب بمغصٍ حاد ؛ وهكذا فقد أُخِذَ باقتراحي ولكنه قُلِبَ رأساً على عقب بطريقةٍ صقلته (TS — PW/RH) « رائع . تكلمنا بخصوصه (المشهد) يوم الخميس ، وكتبه حتى نهاية الاسبوع ، خابرني صباح الأحد وقال بثقة تامة ـــ مثل قول بورن بورگ لعبت جيّداً اليوم ـ قال : « كتبتُ حديثاً مدهشاً لواگنر » ، قاله بذلك التجرّد الرائع الذي يملكه فقط اولئك الذين يملكون موهبة عظيمة ، وكأنهم يتكلمون عن شخصٍ آخر . اعطيناه لجون [ثاو] صباح الأثنين (لاننا كنا نتمرّن كل يوم عندما كناّ في العرض التجريبي) وقد ضمّنه في النص في تلك الليلة » (PW/PG) . أُعيدت صياغة حديث واحد بشكل ثلاثة احاديث بربح صافٍ من ٣٠٠ كلمة (٢/٥٣/٢٩ ـ ٥٤/٣٥) .

يتحدث هنا توم ستوپارد نفسه عن الاضافة نفسها ٠

ذلك هو مايلفظه پيتروود . فهو يقول « انظر ، ان هذه المرأة تعاني من الالم قليلاً ، لأنها تقضي المساء كله متفوّهةً بتعليقاتٍ على كل شخص آخر لساعتين ونصف ، وليس هناك اي مكان تحصل فيه على تعليقٍ لها . اذا لاتكون منتبهاً فانها ستفقد تعاطفنا لانها على الرغم من ان هناك إشارات
الى كونها سريعة التأثرّ وغير سعيده ، إلاّ انها دائماً في مقعد السياقة تطوف بالناس » . انه لم يقل من سيهاجمها او أي شيء . ولكنه قال ايضاً ـ پيتر

---

* اوتش صوتٌ يعبرُّ به عن الالم او الاستياء المفاجئين .

موجود بشكلٍ سامٍ مباشرة في وسط شافتسبيري آفينيو ـ يق. : انظر .
ديناريـگ وجون ثـاو في ليل ونهار . ولكن أين هـو المشهد الـذي هما
فيه ؟ » . . . يهتاج بيتر بأشياء ، وبعد اهتياجه لأسابيع يقول « اعتقد ،
تَعْلَم ، جرّبه . . . » وثم نذهب ؛ وقد استغرقت كتابة ذلك الحـديث
عدة ايام ، وحالما وجدت ماأردت حدوثه ، اصبح ذلك مهماً جداً فجأةً .
وقال « أتعلم ، عندما قرأتُ الخطة لأول مرة أحسستُ بانه كـان هناك
شيءٌ مفقود » . وانا قلت « حسنٌ ، لماذا اذن انتظرتَ لحـد الآن ؟ في
الاسبـوع الثـاني في ويمبلدن ، والآن اخبـرني » . وقـال هـو « حسنٌ ،
أتعلم ، اعتقدت . . . . (TS /PG)

كـانت الاضافتـان الرئيستـان الأخريـان اللتان أجـريتـا في المـرحلة الاولىٰ
للتبديلات تتعلقـان بروث ، التي كـانت تجسِّدهـا ديانـا ريگ . احـداهما تـطوِّر
شخصيتها ، بينما تستعمل الاخرىٰ الشخصية المطوَّرة لايصال المعلومات بنحوٍ اكثر
تاثيراً . اولاً ، ادراك روث لذهنها المشتّت ، ولتفكيرها في افكارٍ حول افكارها التي
حول افكارها ، مُنعكسٌ بحديث جديد حول شيءٍ رأته كطفلٍ ، وهو علبة ملح
عليها » علامةً تُظهر بنتاً حاملةً علبة ملح عليها علامة تُظِهر . . . وهلم جراً (١٢٨
كلمة : ٢ / ٨٠/١١ ـ٢٣) . أشار بيتر وود الى ذلك خلال مشهد ماكيبا :

لايزال ذهن روث مشغولاً كل الوقت بجاكوب ، قد يكون
للحصول علىٍ حدّة رد الفعل على وفاة جاكوب ؛ ويجب تذكيرنا
بان ذهنها مشتّت . وهكذا فان « علبة الملح » ، التي كانت
احدى هذه اللحظات السعيده ، لأننا كنا انجزنا المشهد بدونها ،
وكنتُ أنا في منزل توم اقلبّ الكتابات الصغيرة على المنضدة .
وكان بين الكتابات هذا الحديث ، وفكرّت ، لماذا ليس هذا الحديث
في المسرحية ؟ وقال « انه كله عن النكوص اللانهائي ، وهو لمسرحية
قافزون » ؛ وانا قلت « شيء جيد جداً ايضاً ـ ان قليلاً من
قافزون لايضيرها بشيء ! « انه لم يُرِد أن يدخله ، ولكني
قلت « هيا ! اسمع ، انه رائع ، اعلم انه افراط في الشرح
ولكن يتحتم علينا الأخذ به » . (PW/PG)

وقالت ديانا ريگ « إنها الضربة اللامعة النهائية لتوم ستوبارد ، الوسيلةَ الىٰ

روث المقدَّمة وسط مقطع معقدٌ للغاية . لم يعجب به الممثل الذي مَثّل دور ماگيبا لأنَّ من الصعب تقنياً أن يكون لديك مشهد واحدٌ فقط يُقاطع بتبديل ترس مثل هذا . بالنسبة لي ، كنتُ متردّداً بخصوصه ـ وجدتُ نسجَهُ في المسرحية صعباً ، وشعرتُ بالاعتذار لما گيبا (DE/PG) .

كـان پيتروود منشغـلاً في مرحلةٍ مـا بتقـديم اكـثر التبـديـلات المبكـرّة الى المسرحية ، ولكن هذا المثال المذكور أخيراً قُدِّم من قبل توم ستوپارد لوحده . قال ستوپارد « في الفصل الثاني من ليل ونهار ، عندما افتتحنا المسرحية في لندن ، وبعدها باسابيع ، كنت اقول ، ماذا سأفعل ؟ هناك مقطّع حيث تصبح روث ساخطة حول موضوع الصحـافة ؛ وكـانت مشكلتي هي أن البنية لم تكن دراميـة ـ وكانت هي ببساطة هناك توم ستوپارد يريدني أن اقول هذا ، توم ستوپارد يريدني أن اقول ذلك . لم يكن ذلك خطأها . وبقيت افكرّ ، فعلاً هذا خطأ لديَّ . . . على الرغم من أن المناقشة متماسكة محتملاً ، إلاّ أن طريقة التعبير عنهـا ـ والتي هي تقديم مبـاشر ـ تضاربت مع شخصية المرأة (TS/CL) » عرفتُ هذا من مدة سابقة طويلة ، في ويمبلدن ، ولكني لم اعرف تماماً ماذا افعل . إفتتحنا ، وفي ذلك الوقت عرفتُ تقريبا ماذا يجب علينا أن نفعل (S/PG) . يكمل پيتر وود القصة : « ثم في عيد الميلاد ذلك [١٩٧٨] ذهبنا الى گستادت ، وكنا واقفين على الثلوج حتىٰ الرُكبَ نتناقش ماذا كنا سنفعل بالفصل الثاني ، وقال ان لديه فكرةً او فكـرتين ، وتفحصَّهـا ، وأخيراً وبعد كثيرٍ من الكلام ، عندما تركنا گستادت ، كان تقريباً لديه مشهد ، ورجعنا الى انگلتره واصبح لديه مشهد كامل خلال ثمانٍ ـاربعين ساعة من ذلك (PW/PG) .

ماعمله ستوپارد فعلاً كان عبارة عن اعادة صياغة ١٩ حديثاً على شكل ٢١ حديثاً (بكسبٍ صافٍ من ١٨ كلمة فقط : ٧/٨٢/٢ ـ ١٢/٤٨) يُعزىٰ مايجب أن تقوله روث فيهاً حول سياسة الصحافة، يُعزىٰ من قبلها الى ابنها الصغير ، بتأثير درامي اقوىٰ . « اُلهِمَ » قال پيتروود . « ليس لشيء » علاقة بي ـ بتوم تماماً ـ افواهنا فاغره بالتعجّب لألمعيّتهِ . . . . قلنـا للمجموعـة (نريـدكم ان تتمرنـوا عليه) . واعطيناهم نصاً [في كانون الثاني ١٩٧٩] ، ولكنهم مااردادوا ادخاله ـ كانوا قلقين جداً حوله ـ بدون تفكير ملائم ، كانوا خائفين من التباين المحتمل . لذلك مرّت ثلاثة اسابيع اخرىٰ او شهر قبل أن يُقحم اخيراً (PW/PG) . لقد نُشِر هذا ،

مثل بقية هذه التبديلات المبكرة ، لأول مرة في طبعة فيبر الثانية في تموز ١٩٧٩ .

أُجرِيَت التبديـلات التي ناقشنـاها لحـد الآن كلها في الايـام الاولىٰ لتطور المسرحية ، من ايلول ١٩٧٨ الى كـانون الثـاني ١٩٧٩ . وكانت التغييـرات التي أُجريتَ خلال بقيـة فترة عـرض لندن (من اواخـر كانـون الثاني الى اواسط اذار ١٩٧٩ . وفي امريكا (ومن تشرين الأول ١٩٧٩ الى شباط ١٩٨٠) كانت في اغلب الاحوال اقل اهميّةً على الرغم من كونها عديده . ولكن يجدر وصف التطور الاكثر لروث كارسون ، سپيكيسي كوين » الذي رأيناه جزءاً من التنقيحات المبكرة للفصل الأول ، وعلاقته بالاستعمال الثيمي (thematic) للاغاني في المسـرحية . قـالت روث في التنقيح المبكرّ :

كان يُقصدَ بي أن اكون احدى تلك النساء اللاتي
يترددن في استعمال سكاكين المائدة وهنّ يُعاينَّ غرف
الطعام في الفنادق في الليلة الاولى من العطلة . . . تاتي
النهود اولاً الى الطاولة من خلال وهج خواتم
الخطوبة الصغيرة جداً . [توقف] انا في الشريط الخطأ اعتقد .

(٢ / ٥٠ / ٣٦ ـ ٥١ / ٤

يصلح هذا للقراءة ، ولكنه لم ينجح في المسرح . قال توم ستوپارد « كانت عندي هذه الفكرة عن كل هذه الحلقات الصغيرة المتوهجّة بحقد اثناء مرور هذه المرأة ، وقد قوبلت دائماً بصمت مطلق . وتعوّدت ديانا ريگ على العمل كجندي فوق هذا الجبل كل ليلة ، وفقط تـرتطم . وكنت اقـول (اسمعي) ساحـذفه ، وكانت تقول لا ، لا ، حبيبي ؛ استمررنا على العمل ، واستمر هذا لأشهُر . وقال پيتر وود « عندما قرأت ذلك ، اعتقدت انه صوت تلك الحلقات المتصلصلة على المنضدة ؛ وقلتُ لا ، ياأحمق ، انه الضوء يتوهج على هذه الماسات الصغيرة ؛ قال (انتظر لحظة ، ان وميض القذائف هناك فوق ، اليس كذلك ، عندما تنفجر ؛ (TS/CL)

اعاد ستوپـارد اخيراً كتـابة الأسـطر في نيويـورك ، ورُبِطَت الآن بـالاغنية « السيدّة متشرّدة » :

كان يُقصد بي ان اكون احدى تلك النساء اللاتي يَنفُثن الدخان
الى وجوه الرجال الأقوياء في النوادي الليليّة الضخمة ـ اولاً

تصرخ نحو المايكروفون ـ اعطني ' A ' جو ، أحسُّ باغنيةٍ
تأتيني . هناك خارجاً ، سيكون كل رجل لنفسه . [تغنيّ
« السيّدة متشرّدة . »[أنا لاألعب لعبات الكرابْس
مع البارونات والايرلات . . . [توقّف] أنا في الشريط
الخطأ ، اعتقد . (٤/٤٧/٤ ـ ١١ [مع الخطأ hips بدل hip] ؛
٥/٢٥/٢٥ ـ ٢٩ hip صحيحة])

كان هذا افضل بكثير . ذهبت حلقات الماس غير الناجحة ، كما ذهب العصافير تأتي اولاً الىٰ الطاولة ، الذي (بالنسبة لپيتر وود) « كان وصفاً لمريم [ستوپارد] في فندق في جزر الكناري وهي لابسة احد اثوابها من الدرجة الاولىٰ بدون سوتيان ، وهو لم ينجح ابداً لانه كان شخصياً جداً (PW/BG) ماموجودة لدينا بدلاً عنه هي روث ممثلة دور لورين باكال ، التي سيتذكرها الجمهور في نهاية المسرحية ، مرتبطة « باغنيةِ روث » ، وهي تلميح موسيقي يتكرّر في المسرحية كلها .

« عندما كان لدينا نص في البداية » قال پيتر وود واضاف « لم تكن لدىٰ توم اية فكرة عن اية موسيقىٰ يجب ان يستعملها » . (انه لممتع أن الوسائل المسرحية في ليل ونهار استغرقت وقتاً طويلاً كي تنجح .)

لم ينجح ابداً مشهد واگنر عند التلكس كعازف بيانو في حانة
[في نهاية المسرحيه] حتىٰ نيويورك . لم يستطع اي مشاهد سابق ان يفهم
ماذا كانت نهاية المسرحية تعني . انا اقترحت
« السيّدة متشرّدة » وهو أُعجب بها حالاً ـ كانت الموسيقىٰ دائماً
شيئاً رئيساً في المسرحيات التي عملناها معاً ـ ولكن عندما
استعملناها ، أرِبكَ الناس ، غير عارفين لحد الآن ماذا كان
يجري في النهاية . ولكن كان يُهمُّ بنحوٍ بارز أن يفهموا . وبينما
مضىٰ الوقت ، بدأت باقحام تلميحاتٍ للموسيقى في ليل ونهار .
لقد كرهتُ النغمة « ليل ونهار » [التي كانت مستعمَلة اساساً]
لان ذلك هو اسم المسرحية ـ انها تبدو وكأنهم « يعزفون
اغنيتنا » ـ لذلك حذفناها . وثم بدأنا باستعمال موسيقىٰ مختلفة لـ
« السيدّة متشرّدة » كتلميح للذكرى . . . وحلّت تدريجياً

محل كل الاشارات الموسيقية الاخرىٰ واصبحت ثيمية . .
تُبعَت الاسطر الجديدة [«تصرخ اولاً نحو المايكروفون» الخ] بجزءٍ من
« السيدة متشردة » ، وكانت رائعة ـ تقدير غير اعتيادي لماكي
سميث ـ وانها لم تُقحَم حتىٰ التمرين في نيويورك . ولكنها
اصبحت حيوّيه ، لانه كانت للموسيقى اهميه كبيرة انذاك . طُوِّقت
كل نهاية من نهايَتي الخيال [في الفصل الثاني] بصوت پيانو
حانة يعزف « السيدة متشرّدة » ، بحيث عندما اختفىٰ الشكل
العاري ، وجاءت روث من خلف الشجرة ، اخبرتك الموسيقى
بشكل ساخر . انفجر الجمهور بعد ذلك من الفهم ، شيءٌ لم
يفعلوه قبلاً ابداً . في المسرح ، انك تضرب رأسك بقوة بحائط
قرميدي ـ لماذا لايستطيعون ان يفهموا ؟ ـ وثم تحصل عليه .
افضل من الكل اذا كان بدون كلام . (PW PG)

على الرغم من اني حددتُ مناقشتي هنا بالاختلافات التي تظهر في النصوص المطبوعة من ليل ونهار ، إلاّ أنه أُجرَيتْ بضعة تغييرات اخرىٰ لم تُسجَلْ في ايّ من الطبعات المطبوعة . مثلاً ، لم يُضَمَّنَ استعمال « السيدة متشرّدة » في نهايتي (اي بدء ونهاية) الخيال في الفصل الثاني ـ المشار اليه هنا من قبل پيتر وود ـ في الارشادات المسرحية لأيٍّ من الطبعات . بنحو مشابه ، يبيِّن المقتطف التالي من محاضرة كلارك الاولىٰ لتوم ستوپارد ، والملقاة في كامبرج في ٨ شباط ١٩٨٠ ، يبيِّن كيف أُجرِيَت سلسلة من التبديلات لمقطع معيَّن قرب نهاية الفصل الثاني من اجل توضيحه لجمهور امريكي . لم يُسجَّل ايٌّ من هذه التبديلات في ايٍّ من النصوص المطبوعة

« كان في ليل ونهار يتحتم على هذا الشاب [كارسون] ان يقطعّ قطعةً من ورق التلكس وان يمشي ويقرأها . كانت قطعة تلكس مهمة جداً لانها كانت تعني ان الشخصية الذكر الرئيسة في المسرحية [واگنر] كان يقع فجأةً في الشرك الذي نصبه لغيره . كان قد اشتكىٰ لمكتبه في لندن من افريقيا حول استخدام اجيرٍ من گريمسبي ، واراد أن تُسوَّد نسخته ، وأرسل رسالة ؛ وقبل أن يأتي الرد ، حصل على قصته هو الشاملة ، والتي كانت افضل شيء حدث له طوال اليوم كله . ولكن ، واأسفاه ، كان لرسالته السابقه بعض التأثير ، ويُخرِج شخصٌ آخر على المسرح هذه القطعة من التلكس من الماكنة ويأتي هو .

انها لك . من شخص يدعى باترسبي . سُوِّدَت نسخة ميلن
ببدائل ، دعم كامل من عمال المطبعة وغرفة الماكنة . المواجهة
الكلّية وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع غلق
اكيد ؛ (٣/١١٠/٤ـ٧)

« صمت مطبق . قررنا ـ بغموض ، لان عقل ودماغ الانسان يعجزان في هذه المناسبات ـ انها كانت الكلمة نسخة ، : لم يفهموا ان (نسخة) تلك كانت قصة مراسل صحفي .

انها لك . من شخصٌ يُدعىٰ باترسبي . سُوِّدت قصة ميلن
ببدائل ، دعم كامل من عمال المطبعة وغرفة الماكنة . المواجهة
الكلية وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع غلق اكيد !

« صمت غير مُسعَف . تناولت وجبة العشاء في تلك الليلة مع بعض الصحفيّين من واشنطن بوسط والذين شاهدوا المسرحية تلك الليلة ؛ وقلت , كيف يُفتَرَض بنا أن . . . ، فقالوا , حسناً ، لم نعرف ماذا كانت تعني . ،

بحق السماء ! سُوِّدَت قصة ميلن ببدائل ــ ،
, ماهي « سُوِّدَتْ » ؟ ماهي « بدائل » ؟ ،
هكذا اذن ــ

انها لك . من شخص يدعىٰ باترسبي . يرفض الطباعون لمس
قصة ميلن . المواجهة الكليّة وانذارات الطرد هذه الليلة ،
نهاية الاسبوع غلق اكيد . ،

« خُفِّف الصمت ، هذه المرة ، بنوع من العداء الهاديء . انه بدا واضحاً جداً لي ؛ ولكن كان هناك شيء مالم يفهموه تماماً ؛ لقد نسوا أن قبل خمس واربعين دقيقة ، كان هناك شجار حول فيما اذا كان ميلن عضو نقابةٍ أم لا .

انها لك . من شخص يدعىٰ باترسبي . يرفض الطبّاعون لمس
قصةٍ لميلن الذي ليس عضواً . لايريدها ميكر ان يتزحزح .
المواجهة الكليّة وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع
غلق اكيد . ،

حَفَّ اثنان او ثلاثة اشخاص بالتقييم المهذَّب لهذا الشكل السردي النموذجي . أنا اضفتُ المِنشفة .

انها لك . من شخص يدعىٰ باترسبي . يرفض الطبّاعون ان

يلمسوا قصة من قِبل أجير غير نقابي من گريمسبي ،
جاكوب ميلن . لايريد هاميكر أن يتزحزح . لاجريدة هذا
الاسبوع . . ،

نجحت . كنا مستمرين علىٰ عرضها لشهر في واشنطن وعدة ايام في نيويورك ، واخيراً كلهّم ذهبوا ، آه ! فقد جريدته ،

كان واضحاً من كل هذا أن لدينا في ليلٍ ونهار عمل من الفن الدرامي استمر المؤلفّ في صياغته وتنقيحه سنةً ونصف بعد كتابة مسوّدته ، غالباً بالتعاون مع المخرج المسرحي . لم يكن نصهّ مقدساً جداً ابداً ؛ الى حدٍ ما انه لم ينتهِ ابداً ، لانه في النهاية ببساطه توقف المؤلّف عن تبديله . هذا متسق مع رأي ستوپارد بان المسرحية هي « حدث يحاول الشخص ايصاله اكثر من كونها نصّاً . النص هو مجرد محاولة لوصف حدثٍ (TS — PW/RH) استمر هنا الحدث بالتطورّ ، لذلك فالنص الذي يصفه تطورّ ايضاً ، غير معوِّق بطبع ونشر الطبعات التي مثلت اربع مراحل خاصة في تطورها .

انه لواضح ايضاً أن الدافع الرئيس لتحسين حدث ليل ونهار كان علاقة العمل الناجحة بين توم ستوپارد وپيتروود . كان المسرح ، طبعاً ، دائماً فنّاً تعاونياً . حتى اذا كان المؤلفّ لايقترب ابداً من دار العرض ، فان ربط مشاركته بمشاركة المخرج المسرحي والممثلين أساسيٌ لتحقيق مسرحيته عملاً فنيّاً ولكن مدىٰ تدخلّ الكاتب المسرحي شخصياً في الانتاج ، او استعداده للسماح باجراء تغييرات في النص قد اختلف بدرجة كبيرة حتىٰ في الاوقات الاخيرة . يقول پيتروود « غريبٌ كيف يجزّيء العالم نفسه . يفتخر هارولد پيتر جون أوزيورن بانهما لم يُبَدّلا كلمةً واحدة ابداً . لايتوقّف توم ستوپارد وپيتر شافر عن التبديل ابداً »
(PW/PG)

يقول پيتر وود ، متحدثاً عن علاقة عمله مع ستوپارد والتي افضت الى الانتاج الأول لمسرحية **قافزون** و**تقليدات ساخره** فضلا عن **ليل ونهار** :

كانت ، كبداية ، خطرة بشكل رهيب بالنسبة لي ، لاني لم اعمل ابداً
في التمرين مع وجود المؤلّف هناك كل يوم . لم اعرف كم كان ذلك

ممتعاً حتى كانت لنا ثلاثة اسابيع في التمرين ، وذات صباح لم
يأتِ توم ، فأهِنتُ بنحوٍ قاتل . انه كان اشبه بممثل لاياتي الى
التمـرين . لأن كل شيء هنـاك في غـرفـةٍ واحـدة ، الكـل مجتمعـون
ويتفاعلون بطريقة مثيرة جداً . لاتعتقد باني « ساخابر توم فيما بعد » .
هناك
ذلك الصوت المفسِّر الحاضر الذي يوسّع فهمك للسطر . كان لي
هناك مرات عديدة ضوء هائل أُلقيَ فجأةً على سطر او لحظة
كنت قد استخففت بها عندما قرأتها . (TS — PW/RH)
نجلس توم وأنا جنباً الى جنب في التمرين ، ويلتفت توم اليَّ ويقول
« هل لي ؟ » وانا اقول « نعم ، طبعاً » ، ويتكلم توم آنذاك
غالباً خمس عشرة او عشرين دقيقه . . . . انه يجعلك تبرّر
كل شيء تقوله ، انه يختبرك ليرى أن لكلامك معنىً . وطالما إني
أعمل بصورة مرئية تماماً ، فقد درّبت نفسي الآن على الذهاب الى
غرفة التمرين مستعداً للعمل على ما أعطيت بدون فكرة مكونة مسبقاً ،
واذا الاحظه عن كثب ، فانا أستطيع أن افعل شيئاً .
كان يُغضب توم عدم ذهابي بنص مُهَّياً بدقة . كان يقول
« اذا كنت قرأت التعليمات على الرزمة كنت تعرف أن ماهو
مفترض حدوثه هو كذا وكذا ، وكنت لاقول اني تركت قراءتها .
فقد تعلّمنا ان نعمل معاً بتلك الطريقة الغريبة . ولكنها فعلاً
تعني انها دائماً حديثة بالنسبة لي ، وأن لاأحد ينجح بتوقع
اي شيء ؛ انها لاتعمل بطريقة مقدّرة ومعروفة مقدّماً .
هناك نوع من « الآنية » التي تُعطي عملي جدّةً اقدرها ، وربما
يتأتىّ هذا من رفضي لغمر نفسي في النص ، لاني اعتقد أن النص يتحرك
طوال الوقت . (PW/PG)

لقد رأينا في تطور ليل ونهار أنه على الرغم من أن المؤلّف كتَب التبديـلات دائماً ، إلّا أن اقترحات التغيير جاءت غالباً من المخرج اكثر من نفسه . عندما سألت پيتروود عن فيما اذا كان توم ستوپارد يبدأ تغييراً كثيراً في التمرين ، اجاب پيتر وود « كلا ، انه مشغول بالاستمتاع بالمسرحية . انها خمر الحياة بالنسبة له ، التمارين

فوق كل شيء . في التمثيل هناك القلق المتعاظم حتى تبرز الملاحظات ، ولكن في التمرين ، بينما لم يحصل بعد على رد فعل الجمهور ليتعلق حوله بل فقط الاتصال بينه وبين الممثلين ، فهو سعيدٌ كالملك ، وهوَ حقيقة لايريد أن يعرف ان هناك شيئاً غير مناسب فيها » (PW/PG) ومع ذلك فان علاقتهم سعيده بقدر كونها ناجحة فنيّاً .
يقول وود « كان توم دائماً مفرطاً في السخاء في ائتمانه لي » . « انه رجل ذو سخاءٍ لدرجة ، انه لم يعجز ابداً في اية كتابة او في اي مكان عام ـ في التلفزيون او الراديو ـ عن اعطائي ائتماناً ، كان اكثر مما أستحققت (PW/PG) .

لقد مال پيتر وود الى العمل نحو وضوح اعظم في نصوص ستوپارد غير المباشره والتلميحيّة . يقول ستوپارد « ينتهي مقدار جيد من العمل في اماكن حيث نكون قد حملنا بعضنا على طريقة وسطية لعمل شيء ما . قد تكون لهذا علاقة بكرُهي للافراط في الوضوح وخوفه هو من أن الجمهور لم يُعطَ معلومات كافية . انا احب الحصول على صدمَة اكتشاف الاشياء [من قبل الجمهور] ، وفي بعض الحالات ، ينقذني پيتر من عدم اكتشافهم ابداً . [إن پيتر] مدرك تماماً انك لاتستطيع ان تفعل في المسرحية ماتستطيع فعله في كتاب ـ أن تقلب الصفحة الى الوراء لتكتشف ماحدث وادىٰ الى حدوث هذا (TS — PW/RH)

يقول ستوپادرد « ان الشيء الآخر حول التغييرات هو أن الشخص يحصل على طاقة داخلة نقدية من الممثلين » (TS/CL)

> هناك نوعَ من الممثلين لايشعر بأنه يتحرك على الاطلاق ، او طريقة عملنا . ان مسرحياتي بالنسبة لي ـ في رأسي ، قبل أن يمسك اي شخصٍ بالنص ـ تُحدث نوعية معيّنة من الضوضاء ، ترتفع وتنخفض في اماكن معيّنه ، تبطيء وتسرع في اماكن معيّنه ، وتتكوّن اكثر تمريناتنا من محاولتي لشرح ماتشبهه هذه الضوضاء ، ومحاولتي لجعل الممثلين يُنتجون هذه الضوضاء ؛ وثم يبينّ لي پيتر والممثلون الذين يعملون من الجهة الثانية كيف ان الحدث يمكن أن يسرع في مكان آخر ، مع عدم التسبّب في الصخب هناك بل في الهدوء ، وانه لدَوري أن يُبيِنّ لي تنظيم اوركسترالي بديل لتلك الاصوات . (TS — PW/RH)

بقدر تعلق الأمر بمشاكل ممثل مع اسطر منفردة ، تقول ديانا ريگ « إن طريقة توم هى أن يكون موالياً ومخلصاً بصرامة الى ذلك الذي قد كتَبَ لـه اصلاً ، وفي

معظم الاحوال ، مالم يكن ممثلٌ في مشكلة عميقة ، عميقة في التمرين ـ فهو فعلاً يريد أن يرىٰ ماكتبه امام جمهور ؛ وحينذاك ، اذا حسَّ بانه لاينجح ، فانه يبدّ له » (DR/DG) . ولكن اذا كان ستوپارد لايزال غير متفق مع الممثل ، يشعر بانه يجب ان يصر ، « ماعدا في ظروف استثنائية حيث تـدخل سـايكولـوجية الممثـل ، وليس الشخصية الى المسرحية ؛ حينما يواجه ممثل ، مثلاً ، وقتاً عصيباً ـ وقد أقتطُع دوره وهو يشعر بحساسية ويجب عليك أن تبُقيه سعيداً ـ آنذاك لايلحّ الشخص على نقطة تافهه حتى اذا كان لايتفق عليها ، وذلك لعدم ازعاج الممثل وفقد شيء اكثر اهمية » (TS/PG) .

خضع نصفُ ليل ونهار لعدد كبير بنحو غير اعتيادي من التعديـلات حتىٰ بالنسبة لمسرحيةٍ لستوپارد ، قال پيتروود ، « اعتقد ، بسبب شكلها التقليدي اكثر من اي شيء آخر . لان توم كان يحاول ايجاد طريقة استخدام اشكـال مسرحيـه تقليدية ليقول ماأراد قوله ، ووجد هذا صعباً بشكل مُذهل . كلمّا كان عدد القواعد اكبر ، كلما كان ذلك اصعب » (PW/PG) . ومع ذلك ، فان تعـديلاً من هـذا النمط ، اذا لم يكن الى هذا الحد ، يحدث فعلياً في كل المسرحيات عندما تقدَّم فعلاً على خشبة المسرح . يقول ستوپارد « ان تغيير اشياء في مسرحيات ، شيءٌ منتشر ومألوف للناس في المسرح لدرجة انه لايستحق الملاحظة بالنسبة لنا » (TS/CL) . تماماً . ولكن بالنسبة لمدرّسي الأدب (ويشمل ذلـك اعمال شكسبـير) ولمنظميّ البيليوغرافيات النصيّه ، فان الفكرة القائلة ان نصوص المسرحيات تتغيرّ وتتطورّ في المسرح ليست فكرةً مألوفةً هكذا . ربما هذا بسبب كون المسرحيات تُطبَع ككتب ، تشبه كتب الشعر او القصص ، ولأنّ اعمال الفن المسرحي تُكَوَّم مع اعمال الادب المكتوب في اقسام اللغة الانكليزيـة في المدارس والجـامعات ، بحيث اننـا نعتقد بسهولة جداً بان نصَّ مسرحيةٍ هو نوع الشيء نفسه كنص قصيدة او رواية . انه ليس كذلك . ففي حين أن الادب المكتوب يُقصَد به ، بالدرجة الاولىٰ ، ، ان يُقرَأ من قبل جمهوره ، يُقصَد بالمسرحية بصورة رئيسه أن توصَل بواسطة التمثيل الجماعي ، وليس نص المسرحية هو العمل الكامل المنتهي بل نسخ لكلمات ـ وفقط كلمات ـ التمثيل .

قد يمثلّ نص المسرحية مخطوطةَ المؤلفّ او نصَّ تمثيل او نصَّ قراءة (والذي ، عـلى الرغم من كـونه مقصـوداً للقراءة ، إلاّ انـه لايـزال ليس هـو العمـل الفني

الكامل) ؛ او قد يضم هذا النص عدة انماط من النصوص ، او قد تكون هناك عدة انماط من النصوص متيسِّرةً لنا . لقد اظهر بحثنا لمسرحية ليل ونهار كيف يمكن ان يحدث هذا . ولكن النقطة الاساسية التي يجب أن نتذكرها هي انه حينما نتأمل اي نص مسرحي ، سابق او حالي ، يجب ان نكون واضحين قدر الامكان بخصوص مايُحتمل انه يمثله ـ ويجب علينا ، تماماً بقدر أُناس المسرح ، أن نُسلمّ جدلاً بان المسرحيات تتغيرّ في الانتاج ، غالباً بمشاركة المؤلفّ الفعّالة ، ويجب ، كما قلت قبلاً ، أن تكون متهيّئين دائماً لرفع « عيوننا عن نص المسرحية والقاء نظرة اخرى على المسرحيه »[8]

العمالقة والقساوسة الدراسات النصية والببليوغرافية وتفسير الاعمال الادبية

جيروم جي . ماككن

ماملائمة الدراسات النصيّه والببليوغرافية للتفسير الأدبي ؟ هذا ليس سؤالاً قد طُرح بطريقة نظامية غالباً جداً . رأى ويليك ووارين في كتابهما **نظرية الادب** بوضوح ان « الحقائق الببليوغرافية فقط » استطاعت غالباً « ان تملك ملائمة » وقيمة » ، واستنتجا بوضوح ان الدراسات النصيّه والببليوغرافية كانت يجب أن « تُبرَّر بالاستخدامات التي تُستعَمل بها نتائجها » في تفسير وتقييم الاعمال الادبية .[1] مع ذلك ، فهما لم يحاولا ان يُعلنا برنامجاً ، او حتىٰ خطةً ، بهذه الاستخدامات . في الحقيقة ، بتسمية الدراسات النصيّه والببليوغرافية « عمليات تمهيدية » للدراسة الادبية بحد ذاتها (سواء أكانت الاخيرة « داخلية » ام « خارجيةً ») ، فان كتاب **نظرية الأدب** وضع وبشكل فعلي عملاً كهذا في مكان ما شرق جنة عدن التفسير والتقييم الأدبيينّ . وأهمل السؤال الخاص بكيفية وجوب إستخدام الدراسات النصيّه والببليوغرافيه .

ومع ذلك ، فان مناقشة هذه المسائل في **نظرية الأدب** هي ربما لأكثر عمقاً في التفكير يمكن ايجادها في اي مكان في الخمسين سنة الماضية ، عندما شاهدنا ، من ناحيةٍ انفصالاً نامياً بين العمل الأدبي « الخارجي » و« الداخلي » ، ومن ناحيةٍ اخرى توسّعاً ملحوظاً ـ خاصة في الخمس عشرة سنة الماضية ـ في اشكال التقييم الادبي الخصوصية جداً . مع قبول « اللعب الحر » كعملية وكمقياس في علم التفسير ، أُرخَيت العلاقة اكثر بين اشكال النقد الخارجية والداخلية ؛ والدراسات النصيّه / الببليوغرافية ، التي عُدَّت « عمليات تمهيدية » ، أُزيلَت كلها من برنامج الدراسات

---

* جيروم جَي . ماككن استاذ دوريس وهنري دريناس للانسانيات في معهد كاليفورنيا الفني ، باسادنيا .

الادبية . وليست هذه مجرد ازالةٍ نظرية : فاليوم ، لم تَعدُ كورسات في نقد النص والببليوغرافيا مطلوبةً في اكثر الدراسات العليا ، وهي حتىٰ غالباً غير متوفرّة للطالب .

تخلّىٰ العالم الاكاديمي ، في الوقت نفسه ، عن امتيازٍ لباحثي النصوص ومرتبيّ الببليوغرافيات يسمح لهم أن يعيشوا ويتحرّكوا ويكون لهم وجودهم في محيط الدراسات الادبية في حد ذاتها . انه امتيازٌ اُتفُق عليه من قبل كل الأطراف : بذلك حصل الباحثون على حرية واستقلال كَبيرَين لمتابعة عملهم (الفني والمتخصص بدرجة كبيرة غالباً) ، وعُتِق النقاد من تعهّد تطوير مهارات معيَّنة لايتم اكتسابها بسهولة او بسرعة . لم تَعُد ملائكة علم التفسير ، كنتيجة ، تخاف المشي في حقول الدراسات النصية الببليوغرافية ، التي تُعدُّ ، في الحقيقة ، عالماً مفقوداً تماماً . وبالعكس ، فقد اتفق مرتبو الببليو غرافيات ، والمحققون ، ونقاد النصوص ، بنحوٍ كبير على السمو الرديء الذي حققوه ومن حيث يستطيعون اظهار التحدّي لسماوات المفسرّين .

بالطبع يستطيع نقاد النصوص ومرتبو الببليوغرافيات أن يعملوا (وهم يعملون) بشكلٍ جيد تماماً في اختصاصاتهم . إن صعوبات جمع وترتيب مجموعة معقدّة من المخطوطات او تهيئة سجل ببليوغرافي كامل لعمل معينّ ، هي غالباً معقدّة الى درجة بحيث يجب أن تُقَسَّم العمليات على اقسام ثانوية وتُخصَّصَ اكثر اذا كان يُراد بها أن تُنجَز بصورة صحيحة . في ظروف كهذه ، لاعجب ان تُترك « الاستخدامات التي توضَع فيها نتائجها » غالباً الى المفسرين .

لقد بدأ في السنوات الأخيرة ، عددٌ قليل من العلماء ـ بعضهم مُمَثَّلون في هذا الكتاب ـ باعادة النظر في العلاقات التي توجد او قد توجد بين الدراسات النصيّه / الببليوغرافية والتفسير الادبي . جاءت هذه الجهود ، في معظم الحالات ، من اولئك الذين لديهم اطلاع جيد على نقد النص وعلى الببليوغرافيا والذين يملكون بذلك الخبرة الضرورية للبدء بالتحقيقات الجادّة في مسائل كهذه .[٢] وقد كانت الجهود ، مع ذلك ، مبعثرة نسبياً ؛ فقد غامر حفنة فقط من باحثي النصوص / الببليوغرافيات في هذا الحقل ، في حين تجنَّب النقاد الادبيّون تماماً هذه المواضيع ـ إن الاهمال الاخير ربما يجب توقعه : تطورّت ، مع ذلك ، التوترات الرئيسة للنقد الادبي في القرن العشرين كرّد فعل واع على التقاليد الفيلولوجية والتاريخية التي هيمنت على القرن

التاسع عشر .

إن فرضية هذا البحث هي ان الدراسة الادبية تنازلت عن بعض وسائلها التفسيرية الاكثر قوة حينما سمحت لنقد النص والببليوغرافيا أن تُعَّد « تمهيدية » اكثر من كونها مكملّة لدراسة العمل الادبي . ساناقش أن النظرة اللاتكاملية لنقد النص والببليوغرافيا قابلة للشرح ، وانها تنشأ من فيهم خاص لطبيعة واهداف نقد النص والببليوغرافيا ؛ وأن هذا فهمٌ تسلمّ بـه جدلاً الآن الاكـاديميات الادبيـة من كل الانواع . علاوةً على ذلك ، سأحاول فيما يأتي عرض هذه النظرة عن نقد النص والببليوغرافيا فضلاً عن نقد حدودها . اسلمّ جدلاً بان الدراسات المتخصصة في هذه المجالات ـ الدراسات التي هي في الحقيقة « تمهيدية » للتفسير النقدي ـ تحمل التبرير بانه يجب السماح لكل الدراسات المتخصصه ، ايّاً كان الحقل . ومع ذلك ، سأناقش ان نقد النص والببليوغرافيا ، من ناحية المفاهيم ، أساسية اكثر من كونها تمهيدية لدراسة الادب ، وبالتالي تحتاج عملياتهـا الى ان يُعاد تصـورها في مـوازاة خطوط شاملة اكثر من تلك السارية المفعول حالياً .

٢

يفتتح فريدسن باورز مناقشته للببليوغرافيا ونقد النص بالطريقة الآتية :

تمتّ صياغة المناهج العامة لنقد النص في تعامله مع دراسة المخطوطات منذ سنوات عدة . قد تتطور الاختلافات في الاراء ، من وقت الى آخر ، حول الاساليب الدقيقة لبناء شجرة عائلة من قراءات مختلفة ، وقد تكون مسائل اخرى ذات اهمية تكنيكيّة موضع نقاش . ولكن على العموم ليس تفاؤلاً غير ملائم الاقتراح علىٰ انه عندما يبدأ محقق نص كلاسيكي او وسيط بعمله ، فانه يستطيع ان يهاجم المشاكل من موقع قوّة . اي ، سيكون مدركاً ، بأن هناك عملاً شاقاً امامه وقد تعطيه الطبيعة الصعبة للمادة ساعات مزعجة ، ولكنه نادراً مايكون شاكاً في النظريات النصية التي توجهه . فضلاً عن ذلك فهو يستطيع ان يتوقع بشكل مفعم بالأمل انه اذا كان هو يتبع هذه الطرق التقليدية لفرز وترتيبّ نصوصه ، فانه ستبقىٰ امامه مشاكل محيرّة قليلة لايمكنّ حلّها بمهارة لغوية وحكم نقدي ناضج .

في الأيام السعيدة قبل انبثاق الببليوغرافيا كقوة ، كان
بمقدور ناقد نص الكتب المطبوعة أن يباشر بعمله بشيءٍ من
ثقة عالم المخطوطات ، محصَّناً ايضاً بالفكرة المشجِّعة القائلة أن التحضير
الأولي للنص ، بالمقارنة ، يكون اقل ارهاقاً بكثير . اذا كان هو
المغامر الأول ، فلا يكون عدد الطبعات المعادة المبكرّة للمقارنة
كبيراً ؛ واذا كان من المتأخرين ، فهو يحتاج فقط الى أن يُظهر براعته
في تحسين طبعةٍ لشخص سبقه ، طبعةً كان بامكانه ارسال
صفحاتها الى الطبّاع مع تصحيح عَرَضي . لم يكن اختيار نص المخطوطة
مسألة خطيرة بنحوٍ خاص ، لأن مايسمىٰ الآن « عَرَضيّات »
نص ستُستحدث ، ويمكن للحكم الادبي أن يصحح الاخطاء في
« الأساسيات » .[٣]

أنا انقل كامل هذا المقطع لأنه يمثل تماماً عدداً من الافكار المستمرة في البحث النصيّ الذي يركزّ على الكتابات القومية الحديثة . ربما لايتمنىٰ باورز ان يقف مع بعض هذه الافكار ، وربما اقل من الكل ، الفكرة ان نقاد نصوص الاعمال الوسيطة والكلاسيكيّه « يستطيعون أن يهاجموا [مشاكلهم] من موقع قوة »[٤] على الرغم من أنه صحيح أن الباحثين الكلاسيكيّين متسلحّون لاعمالهم بنحوٍ افضل مما كانوا في اي وقت ، فان المعرفة الاكبر فقط جلبت حذراً اكبر . يتكلم باورز كما يفعل هنا جزئياً لأنه ملاحظ عَرَضي للحقل الكلاسيكي وجزئياً لانه منهجي في عالم نقد النص .[٥]

يعكس رأي باورز في التخصص العلمي في نصوص الاعمال الكلاسيكية جهلاً بالتطور التاريخي للدراسات النصيّه المنتشرة بين نقاد النصوص الذين يعملون في الكتابات القومية ، وبصورة خاصة في الفترات الحديثة . وقد تسبّب هذا النقص في الاهتمام بنقد النص للاداب القديمة ، والتوراتية ، والكلاسيكيّة ، في ضررٍ بالغ في نقد وبحث آدابنا الحديثة جداً والقومية ، وسأرجع الى هذه المشكلة بعد لحظة . للآن ، اريد أن اركز على مشكلة اخرى ذات علاقة وطيدة ، تظهر ايضاً في المقطع الذي اقتبسته : فرضيّته الضمنية والاساسية ان مباديء نقد النص تحدّد هدفها ، حتى علّة وجودها ، بتحقيق النصوص .

عندما يفهم باورز نقد النص بلغةٍ تحقيقيّة ، فانه طبعاً يتبع الرأي الشائع . في الحقيقة ، ان العديد من ، وربما اكثر ، نقاد النصوص ليناقشون ان الوظيفة التحقيقيه لمبدئهم تحدِّد بشكل مناسب طريقتها واهدافها .[٦] يبدو رأيٌ كهذا عن

الدراسات النصيّه شفّافاً ، ولذلك يعبر دون اختبار ، لدرجة كبيرة بسبب التطور التاريخي الفعلي للدراسات النصية في الفترة الحديثة المبكرّة . بناءً على الحقيقة التاريخية ، فان نقد النص ، كما نعرفه اليوم ، تطورّ لأن باحثي (علماء) العصور القديمة في فترة النهضة شعروا بالحاجة الى طرق تأسيس نصوص معتمده .

لم تستطع ، مع ذلك ، الظروف التاريخية التي استهلّت تطور الدراسات النصية الحديثة ، ان تعرّف ، في الحقيقة ، ولم تعرّف بصورة دائمية طبيعة هذا المبدأ قد تُحوِّل او حتى تُبا ل الظروف التاريخية المتغيرة مفهوم الشخص (وممارسته) لمبدأ ما . فقد خضعت الدراسات النصيّه في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لتحوّل جذري ، لدرجة كبيرة بسبب انها أنجزَت بتأثير التخصص العلمي التوارثي الجديد من ناحية ، والتطور المنتشر للدراسات التاريخية المختلفة من ناحية اخرىٰ . كانت هذه هي الفترة التي حقّق بها المفهوم الرفيع للفيلولوجيا الدائمية (philologia perenn s) الذي تم تخيّله وطلبه من قبل رجال مثل پترارك وپوليتيان ، حققّ اخيراً الشكل العملي فيما دعاه إف . أي . وولف بعلم العصور القديمة (Alfertumswissenschaft) . مع هذا الهدف الفيلولوجي أعيد فهم نقد النص بنحو بحيث شهدت الفترة انبثاق رد فعل محافظ ضمن الدراسات الكلاسيكيّة . قرر العلماء ، منهم گوتغريد هرمان ، المدركون للتحديدات التي يتحتم على نقد النص دائماً ان يواجهها عند تعامله مع النصوص الكلاسيكية ، ان يسلكوا طريقاً ضيّقاً نسبياً في العمل النصيّ . وقاوم آخرون ، منهم اوگست بويخ ، خط التخصص .(٧) اننا نتبّع ، الى الدرجة التي نفكرّ بها بنقد النص حسب وظيفته التحقيقيّه ، خط فكر هرمان اكثر من خط فكر بويخ .

اننا نتعامل ، في كل هذه الحالات ، بالطبع ، مع نقدَ نصٍّ مُنظَرٌ وفق اعمال العصور القديمة .ـ إلاّ انه بقدوم علمِ العصور القديمة انبثقت الدراسة المحترفة للكتابات القومية ، او مانسميها احياناً بالفيلولوجيا الحديثة ، حيث يتوجّب اجراء تغيير في البؤرة . تُعَرّف هذه التغييرات بنحو اكثر حدةً في حقل نقد النص . تختلف بنحو حاد الظروف التاريخية التي تُنقَل فيها اعمال فترة عصر النهضة وما بعد النهضة الينا عن تلك الظروف التي احاطت بالاعمال الكلاسيكية والتوراتية ، وهي تختلف ايضاً بطرق حاسمة عن حقل ظروف اعمال الفترة الوسيطة . نادراً ماتجد المشاكل النصيّه التي يجب ان يواجهها باحثٌ في الاعمال القديمة نظائر مرتبة لها في الكتابات القومية الحديثة . عندما يفترِض ، بالنتيجة ، نقاد نصوص الاعمال الحديثة وظيفةً

تحقيقية لنظامهم ، فانهم يتبنَون ايضاً منهجاً وبؤرةً تركيبية هي اعتيادياً غير مُعَقَّدة بنحو جيّد للمشاكل البحثيّة المُلِحّة اكثر والتي يُفترض انهم يواجهونها . (يجب ان اقول ايضاً ، عابراً ، ان هـذا الافتراض للنمـاذج التحقيقية المُستَنتـج من دراسة اعمال العصور القديمة قد كانت له نتائج مهمّة لنظرية تحقيق الاعمال الحديثة ، ولنظرية الدراسات النصيّة بصورة عامة ايضاً) .[٨]

يساعدنا هذا السياق الأوسع عـلى ان نرىٰ لمـاذا اخذت الـدراسة النصيّـة والببليوغرافية للكتابات القومية الحديثة ، وبخاصـة الاعمال الادبيـة الانكليزيـة والامريكية ، الشكل والوجهة اللذين اخذتهما . حُشِدَت الوسائل المطوّرة لدراسة النصوص التوراتية والكلاسيكيّة من اواخر القـرن الثامن عشـر الى اوائل القـرن العشرين لتُوَجِّه الاداب الانكليزية والامريكية . ولَّد هذا بحد ذاته مشاكل نظرّية معيّنة لدارسي الفليولوجيا الحديثـة . ولكن فضلاً عن ذلـك ، تم تبنيّ الوسـائل الكلاسيكية في فترة معيّنة من تاريخ الفيلولوجيا الكلاسيكية ، يعني ، في وقتٍ عندما دخلت الدراسات الكلاسيكية طوراً متخصصاً وحتىٰ تكتوقراطياً . ماعادت المسائل النـظرية العـامة التي كـانت مـدعـاة استغـراق رجـالٍ مثـل وولف ، وهيـردر ، وايكهورن ، مسائل البحث النقدي التجريبي . لقد دخل نقد النص طـوراً من حياته الحديثة سمّاه توماس كون فيها بعد « علم اعتيادي » . ايضاً ، لأن النموذج الكلاسيكي أشرف على تطور نقد النص للاداب القومية ، فقد افترض تخصصنا العلمي أنَّ التمـاثـلات الاسـاسيـة وُجِـدَتْ بـين مشـاكـل العلماء (البـاحـثين) الكلاسيكيّين ومشاكل المحدثين . هذا الافتراض واضحٌ في وقت مبكرّ مثل القرن الثامن عشر ومُلَخَّص في تَفجعٌ جونسن المشهور على حال النصوص الشكسبيرية .[٩]

يسمح لنا هذا السياق التاريخي الذي كنت للآن اصوّره ، أن نرىٰ لماذا اصبح نقد النصّ لكتاباتنا القومية تقريباً متطابقاً تماماً مع وظيفةٍ تحقيقيّة . عندما يفتتح پول ماس عمله الكلاسيك بالعبارة « ان عمل نقد النص هو اخراج نصٍ اقرب مايمكن الى الأصل » فهو يفعل ذلك في سياق خاص ـ مجـالات البحث التوراتي وخـاصةً البحث الكلاسيكي ـ حيث يجب توكيد الوظيفة التحقيقيّة لنقـد النص . يلاحظ ماس انه « ليست لدينا مخطوطات اصلية للكتّاب الكلاسيكيّين الاغريق والرومان ولا نسخٌ قورنَتْ بالنسخ الاصلية » ؛ ويضيف : « تنشأ المخطوطات التي نملكها من المخطوطات الاصلية من خلال عدد غير معروف من النُسخَ المتوسطة . . . مشكوك في موثوقيتها »[١٠] سوف ويجب ان يركز نقد النص ، في ظروف كهذه ، على مهمة

اخراج نصوص معتَمدة . إلاّ أن جملة ماس حول وظيفة نقد النص تصبح مشكِلةً عندما يتم افتراضها كمقدمة منطقية في نقد النص للكتابات القومية الحديثة ، حيث لاتحكم الظروف التي يواجهها التخصص العلمي التوراتي والكلاسيكي .

ولكن حتى في سياق التخصص العلمي التوراتي والكلاسيكي ، تجب رؤية الوظيفة التحقيقيّة كمظهر واحد فقط من اهداف نقد النص والببليوغرافيا . اذا نتأمل التاريخ الأوسع لنقد النص ، وبخاصة علم رجال مثل وولف ، فاننا نُجبرَ على تذكرّ ان نقد النص لم يُجدَّد دائماً بوظيفة تحقيقيّة .[11] عندما طلب تيوبنر من إم . إل . ويست ان يكتب كتاباً جديداً عن نقد النص ليحل محل الاعمال المبكرة لماس وستاهلين ، باشر ويست بمهمته بنظرةٍ اكثر شمولية عن « وظيفة نقد النص » - لدرجة كبيرة ، اشك ، لان عمله قد تأثر بالآراء الاكثر رحابةً لكتاب باسكالي **تاريخ التقليد ونقد النص** (الطبعة الثانية ، فيرنز ١٩٥٢) . ليست وظيفة نقد النص ، بالنسبة لويست ، اخراج نص اقرب مايكون الى الأصل ؛ انها اكثر شمولاً بكثير - وفي النهاية - تفسيريّة .

> لقد قال لي الطلاب احياناً انهم يدركون ضرورة نقد النص ، ولكنهم مقتنعين بان يتركوه الى محقق النص الذي يقرأونه وبان يثقوا بمعرفته الاسمىٰ . ليس المحققون دائماً ، لسوء الحظ ، اناساً يمكن الوثوق بهم ، والوسائل النقدّية مجهَّزة بحيث ان القراء ليسوا معتمـدين عليهم . على الرغم من ان القاريء يفتقر الى الاطلاع الطويل الأمد للمحقق على النص ومشاكله ، الاّ انه قد يفوقه في احساسه باللغة او النظرة السليمة الاعتيادية ، وهو يجب ان يكون مُهَيّأً لتأمل الحقائق المقدَّمة في الوسائل وان يمارس حكمه هو عليها . يجب ان يفعل ذلك في اماكن حيث يكون النص مهمّاً له لبعض الاغراض الاخرىٰ . ليس هذا الكتاب ، لذلك ، مقصوداً فقط للمحققين ، ولكن لاي شخص يقرأ الاغريقية واللاتينية ويرغب في توجيهٍ بكيفية معالجة المسائل النصيّة .[12]

هذه مجموعة ذكية من الملاحظات التي يجب ان يتذكّرها طلاب كلية الآداب دائماً . لقد سلمٌ نقد النص للاعمال الانكليزية والامريكية متخصصي النصوص والببليوغرافيات سلطة كاملة تقريباً لابداء الاراء في مسائل متعلقّة بمجالاتهم . فقد

أُنجزَت الدراسات النصيّه ، في هذه العملية ، من قِبل اناس اهتماماتهم العمليّة محدَّدة باهدافهم التحقيقية او بتلك المجموعة الثانوية للمشاكل التقنيّة عـامة ذات العـلاقة بـالمنهج التحقيقي (مثـلاً ، الانشغال في السنـوات الأخيرة بمشكلة نص المخطوطة) . ولكن يسلمّ رأي ويست جدلاً بأن نقد النص هو حقلُ بحثٍ يتبع المسائل الأضيق التي تهم المحققين ، وبأن نقد النص هو مهنة إلزاميّة على اي شخص يعمل في ويدرِّس النتاجات الادبية . لايلقىٰ نقد النص مصيره باكتمال نص او طبعة لعمل معينٍ . وبالعكس ، انه طريقة خاصة يجب على طلّاب الادب ان يستعملوها حينما يفحصون ، ويفسرّون ، وينسخون الاعمال التي نرثها من الماضي .

عندما يفقد هذا المفهوم الأساسي عن نقد النص اهليته ـ عنـدما يُستَبـدل بمفهومٍ اكثر تخصصاً وهو أن نقد النص اداة تحقيقيّة ـ يصبح الانقسام الذي يوصم الدراسات الادبية الجارية ، شيئاً مادياً . سواءً اذا كان باحثو النصوص يعملون في نصوص فعليّه او كانوا يعلّقون ، فعلىٰ مستوىً نظري ، في حقل نقد النص عامةً ، يميلون الى فهم عملياتهم تقريبـاً كلياً حسب الـوظائف التحقيقيّـه لنظامهم . إن المفسرّين ، من جهتهم ، إمّا ينتجون عملهم بانقىٰ حالة من البراءة العلمية ، او انهم يتفقون على قبول ـ بدون نقدٍ تماماً ـ النتائج النصيّة للباحثين التحقيقيين . وفي كل حالة تقل فرص ممارسة نقد ادبي علمي وشامل .

يبقى ، اليوم ، المفهوم التحقيقي للدراسات النصيّه مهيمنـاً بدرجـة كبيرة بسبب التأثير العميق لعمل فريدسن باورز واتباعه . وقد شملت هذه الهيمنه كل حقول العمل الادبي . بالطبع ، يدرك علماء دهاة مثل باورز جيداً ان الدراسات النصيّة والببليوغرافية تعطي نتائج قد تستحق اهتمام العديد من الناس فضلاً عن المحققين يُقرَجي . توماس تانسيل هذه الحقيقة عندما يتكلم عن « تاثير استنتاجات البحث الببليوغرافي والنصيّ في المعنىٰ النهائي للعمل الأدبي كما قُيمّ من قبل الناقد [الادبي] . يرى تانسيل ان هذه العلاقة للدراسات النصيّه بالتفسير الأدبي واضحة لدرجة انها لاتحتاج الى مناقشة .

> ان كون تأسيس النصوص هو الوظيفة الاساسية للتخصص الادبي ، شرط اساس لدراسة نقدية اكثر ؛ كون التصحيحات الناتجة عن البحث النصيّ تستطيع التأثير بنحوٍ مهم في التفسير النقدي لعمل ما ؛ وكون المقارنة المفصّله والتحليل الببليوغرافي

> نشاطات ضرورية لتأسيس كل نص ، حتى اذا كان فقط لاثبات عدم وجود اشكال مختلفة (اختلافات) او أن الاشكال المختلفة غير هامة ـ كل هذه الافتراضات واضحة ذاتياً للعقل العلمي وقد دُعِمتَ كلها بامثلة حيّة عديدة في السنوات الأخيرة .(١٣)

يجب أن يُقال شيئان عن هذا المقطع ، على الأقل بصورة اوّليه . اولاً ، يقبل تانسيل ، مثل باورز ، بالوظيفة التحقيقيّة للدراسات النصيّة كوظيفة اساسية . في الحقيقة ، إن هذه الوظيفة التحقيقيه مقدَّمة كبداية ونهاية كل التخصص الادبي . تبدو هذه الوظيفة واضحة لتانسيل بدرجةٍ انه لايرىٰ حاجة اكثر الى استقصاء العلاقة النظرية للدراسات النصيّه والنقد الادبي ؛ إن العلاقة « واضحة ذاتياً ومُدعَمة بامثلة حية عديدة » مايعنيه تانسيل بهذا ، كما تُظهر ملاحظته للمقطع ، هو أن النقاد الادبيين يستطيعون ، ويجب ان يرجعوا ، وفعلاً يرجعون الى نقاد النصوص وخاصةً الى المحققّين حول حقائق معيّنة للتغييرات اللفظية في النصوص التي يدرسونها .(١٤) يزوّد هذا السجل للاختلافات اللفظية ، والذي يُكشف النقاب عنه من قبل باحث ومحقق النصوص ، المفسِّر بمعلومات مفيدة قد تؤثرّ في « قراءاته » . هذه هي علاقة تانسيل « الواضحة ذاتياً » للدراسات النصيّه بالنقد الأدبي .

إلّا انني اعتقد بانه يُساء فهم هذا الرأي عن العلاقة بنحوٍ عميق وأنهّ ينشأ بصورة مباشرة من افتراض طريقة تحقيقيّة للدراسات النصيّه . يستطيع أن يرسم الشخص من طريقة كهذه بضعة خطوط رابطة بين نقد ادبي تطبيقي وبين (قُل) سجل ببليو غرافي للطبعات المبكرّة او تاريخ اصل مخطوطة . يجب ان يعمل باحثو النصوص على ايضاح تواريخ انتاج ، واعادة انتاج ، وتلقيّ اي عمل ، ولكل وجوه هذه الاعمال علاقة وطيدة ومباشرة « بالتفسير النقدي لاي عمل » . ولكن بالنسبة لمفهوم تحقيقي عن الدراسات النصيّه ، فان العلاقة التي لحقول البحث الكبيرة هذه بتفسيرات الاعمال الادبية ليست مجرد غير « واضحة ذاتياً » ، انها يجب ان تبقىٰ غير مرئية تماماً .

ولكن اذا نعيدُ فهم مشاريع نقد النص في موازاة خطوط اقرب الى تلك المقتَرحة من قبل إم . إل . ويست ، فسنأخذ نظرة مختلفة عن البحث النصيّ وربما سنبدأ بوضع استنتاجات النصيينّ التحقيقيين في استعمالاتٍ مختلفة جداً . قد يتخّذ تحليلُ للتاريخ التحقيقي لاعمال مؤلفّ معينّ اشكالاً مختلفة ، اعتماداً على

الاغراض التي يُستعمل لاجلها التحليل . اذا نرغب في توضيح تأريخ تلقيّ مؤلفّ ما ـ وهي مسألة ذات اهميّه معيّنة لتفسير الاعمال ـ سيتوجّب علينا ان نكون قادرين على فهم واستعمال ، في حقلٍ ماكرو ببليوغرافي معينّ ، وسائلَ مختلفة للمايكرو ببليوغرافيا . بشكل مشابه ، فانّ دراسة النص اللفظي لعمل معينّ ، لمعناه المعجمي او الاعرابي ، هي عملية يجب ان تستخدم المصادر التاريخية نفسها لنقد النص ، والتي تُستعمل من قبل المحققين عندما يُعِدون نصاً نقدياً . ولكن العمليتين مختلفتان من ناحية المفاهيم .

يجب ان توضحٍّ نظرية ملائمة لنقد النص اننا يمكن ان ننجز دراسة نصيّـة وببليوغرافية شاملة عن عمل مع وجود اهداف مختلفة نصب اعيننا : كجـزء من عملية تحقيقيّة تؤدي الى اخراج طبعة ؛ كجزء من عملية نقدية لدراسة اسلوب تلك الطبعة ؛ كجزءٍ من عملية تفسيرية لادخال معنى العملّ « السابق » في سياق حالي ليست ايٌّ من هذه العمليات التطبيقية اساسية اكثر من الاخرىٰ ، وتعتمد الثلاث كلها لوجودها على نظام علمي سابق : نقد النص . ستختلف طبعاً الوجهة العملية التي ستأخذها الدراسات النصيّة ، باية مجموعة ظروف معيّنة ، مـع المتطلبـات المباشرة للناقد والوضع .

على اية حال ، قد يكون من الأفضل ان نبدأ بالأساس الآتي : ان العلاقة المضبوطة للتخصص العلمي النصيّ بالنقد الادبي اقل وضوحاً بدرجـة كبيرة عـمّا توحيه النظرية الحالية ، وعلاوة على ذلك ، اننا لانستطيع ان نبرهن على العلاقة بالاحتكام الى سلسلة من الامثلة الملموسة . لأن الامثلة مُنتَجة من نظرية مخطيء فهمها عن نقد النص ووظيفته الأساسية ، فانها لاتفعل شيئاً لتبديل ذلك المفهوم ، انها مجرد تُمَدِّية (تجعله مادّياً) ، كما يوحي تعليق تانسيل حول الوضوح الذاتي . تحاول كل الامثلة التي يورِدُها أن تُظِهر كيف ان التصحيحات والاختلافات النصيّة قد تؤثرّ في معنىٰ عمل او مقطع معينّ . ولكن الامثلة منسجمة مع نظرية تحقيقيّة عن نقد النص وهي جيدة كالنظرية التي تدعمها .

اذا كان للدراسات النصيّة والببليوغـرافية ان تملك تـاثيراً مهـماً في التفسير الادبي ، فتجب اعادة صياغة مفهوم نقد النص وفق خطوط تسمـو على النـظرية التحقيقيّة . بالطبع ان وجهة نظر تحقيقيّة عن اسس نقد النصّ تجريبية في ظروف معيّنة . ومع ذلك ، فان نظرة كهذه فقط تميل الى حجب الامور عندما تكون المسألة المركزية علاقة التخصص العلمي النصيّ بالمعنى الادبي .

مثلاً ، تأمّل مرة اخرى تعليقات تانسيل في « الدراسة النصيّة والحكم الادبي » . في رأيه « إن تأسيس النصوص هو الوظيفة الاساسية للتخصص الادبي ، ومتطلب اساسي لدراسة نقدية اكثر » ، ويستمر على اقتراح الآتي كنموذج لكيفية تأثير الدراسات النصيّه في النقد الادبي : « تستطيع التصحيحات التي تنتج عن البحث النصيّ ان تؤثر بشكل مهم في التفسير النقدي لعمل ما » ولكن نقد النص لايؤسس علاقته الاعمق « بالتفسير النقدي لعمل [ادبي] » على التصحيحات النصية التي قد ينتجها في الحقيقة ، ان التصحيحات ربما هي الانتاج الاقل اهمية للدراسات النصيّة والببليوغرافية ، من وجهة نظر النقد الادبي يتخذ تانسيل هذا الموقف لانه يرى نقد النص جزءاً من برنامج تحقيقي شامل ، اكثر من كونه عنصراً أساسيّاً في برنامج اكثر شمولاً : الايضاح التاريخي للنصوص ، القديمة والحديثة .

يبدو نصٌ ما ، من ناحية الافضلية التحقيقية ، في شكله النهائي حدثاً لُغوَياً او لفظياً ، ويميل عمل تفسير النصوص بالتالي الى أن يبدو عمليةً يجب أن نُنجزها في مجموعةٍ محدّدة ومركزة من الكلمات . إلاّ أن نظرةً اجتماعيه ـ تاريخية اشمل عن النصوص ـ مثلاً ، نظرة عن النصوص ككتب او مخطوطات ، او في حالةٍ اخرى اشياء مجعولة ماديّة ـ تضطرّنا الى أن نحاول فهم مسائل النقد والتفسير بطريقة مختلفة جداً ، لان اللغة التي تتحدث بها النصوص الينا ليست ممركزة فقط في نظام العلاقات اللفظية . تتضمن النصوص ترتيبات مُحكَمة لانظمة علامات مختلفة وذات علاقة متبادلة . يكون هناك اختلاف اذا نقرأ قصيدة مطبوعة في **النيويوركر** ، او **عرض نيويورك للكتب** ، او **الجمهورية الجديدة** . يولدّ نقد النص والببليوغرافيا ، فيما يتعلق بالاعمال التي نقرأها ، معلومات نقدية اكثر بكثير من حساب الاختلافات او سجلٍ للتصحيحات .

ياخذ تفسير الاعمال الادبية اذن أساسه في الدرسات النصيّه والببليوغرافية ، كما قال تانسيل ، ولكن ليس للاسباب او بالطريقة والتي قالها . انه كذلك لان هذه الدراسات هي المبادىء الوحيدة التي تستطيع ان توضحّ الشبكة المعقّدة للناس ، والمواد ، والاحداث التي انتجت وتستمر على اعادة انتاج الاعمال الادبية التي يسلمّها التاريخ الى ايدينا . تتطلبّ التفسيرات الحالية للاعمال الادبية فقط حدّاً نقدياً ذا اهمية عندما تكون موضوعةً في تأويلٍ للنصوص والمعاني مُنتجَ في الماضي ـ في تأويل للنصوص والمعاني حُصِلَ عليه ، وربمّا ضُيعٌ ، بمرور الزمن . يعتمد تأويل

كهذا لوجوده على وسائل ومناهج نقد النص . لاتستفيد الممارسة الحالية لعلم التفسير ، اعتيادياً ، من هذه الوسائل والمناهج بدرجة كبيرة لأن النقاد والمفسرين الادبيّين قد اصبحوا يقبلون نظرة هرمان المتخصصّة عن نقد النص . ولا يجب ان يُتوَقَّع ان هذا الجزء من العالم الاكاديمي سيكون قادراً على اعادة التفكير في حدود النظرة التحقيقية عن الدراسات النصيّة : يفتقر نقد النص كما هو مؤسسٌ حالياً الى المعرفة الفنيّة والتاريخية لانجاز ، او حتىٰ لبدء ، عملية اعادة صياغة مفهوم كهذه .

يفترض انغمارٌ في دراسات نصيّه وببليوغرافية مسبقاً ، ويتبادل ، فهماً لكل العملية النامية للنقل التاريخي لعمل ادبي ، وهذه بدورها تخلق ، او يجب ان تخلق ، حسّاً عميقاً بعدد العوامل التي تدخل في انتاج العمل الادبي . لاتتابع الدراسات النصية التصحيحات والافسادات (او غيابها) باعتبارها الهدف المبّرر للمبدأ . ان الالتزام الأول للدراسات النصيّه هو توضيح معنىٰ ماحدث ، وليس الحكم بين هذه الاحداث ونتائجها . قال كولينگوود مرةً عن المنهج التاريخي ككل انه يجب ألاّ يبدأ بتوجيه السؤال « هل هذا صحيح أم خطأ ؟ » بل بالاحرىٰ « ماذا يعني هذا ؟ » [١٥] إن رأي كولينگوود قابل للتطبيق على عمل التخصص العلمي النصيّ مثل تطبيقه على أي مبدأ مرسَّخ تاريخيّاً .

٣

تقدم هذه الملاحظات العامة هذه الخطة المنهجية التي سأقترحها نموذجاً لمنهج في نقد النص . ان هذا البرنامج هو مخططّ تحليلي للمواد والمواضيع الاساسية لنقد النص ، سواءٍ نظر اليه كبرنامج دراسي او كحدث عملي (تطبيقي) تدعو المواد والمواضيع الموضوعة تحت كل من العناوين الصريحة العامة الى توضيح شخصيتها المفصّلة ، يعني ، تحليل اجتماعي تـأريخي لكل عنصرٍ في العنوان . تكوّن هذه التحليلات معاً تقديماً تحليلياً لصنف ، وشخصية ، فضلاً عن ملائمة اي عمل نقد نصٍ سيكون عملاً لمدى المادة النصيّة المفحوصة نقدياً .

ان رأيي هو ان التقديم النقدي لكل المادة المصنفة تحت الاصناف أوب يكوّن برنامجاً كاملاً لنقد النص التاريخي . ينالُ برنامجٍ كهذا مايجب ان ادعوه شخصيّة تاريخية ملائمة عندما يتم البدء بجلب المادة المصنّفة تحت الصنف ج الى التحليل النقدي . يجب (طبعاً) ان تكون المادة في هذا الصنف جزءاً من اية ممارسة في التحليل النصيّ ؛ إلاّ انها لاتحتاج الىٰ ان تُجعَل جزءًا من التحليل النقدي (اي الواعي) ، وفي الحقيقة ان اكثر المادة في هذا الصنف ليست مادة مدروسة نقدياً من

قبل علماء (باحثي) النصوص .

أ ـ اللحظة النصيّة النشوئية

تضم اللحظة النصيّة النشوئية الآتي :

١ ـ المؤلفّ .

٢ ـ اشخاص او مجموعات اخرىٰ مشتركون في العملية الأوّليه لـلانتاج (مثـلاً ، مشاركون ، او اشخاص قد يكونوا كُلفُوا بالعمل ، او محققون او ناسخون . . الخ)

٣ ـ اطوار او مراحل في العملية الانتاجية الأوّلية (مثلاً ، حـالات شخصيّة ، او نصيّة ، او اجتماعيـة مميّزة جنبـاً الى جنب مع اسبـابها المـوضحّة ، ووظـائفها ، وخصائصها)

٤ ـ مواد ، ووسائل ، وانماط العملية الانتاجية الأوّلية (فيزيائية ، وسايكولوجية ، وايديولوجية)

ب ـ اللحظات الثانـوية لـلانتاج واعـادة الانتاج النصيّ (فـردية وسلسـلات متصّلة)

يجب أن تُصنَّف اللحظات الثانوية بمجموعتين ثانويتين : فترة اعادة الانتاج التي اُنجِزَت خلال فترة حياة المؤلفّ وفترات الانتاج واعادة الانتاج التي تبدأ مع وفاة المؤلفّ . ان العناصر التي يجب أن تُصنَّف تحت كل من هذه المجموعات الثانوية هي تلك الموضوعة تحت الصنف اعلاه نفسها .

تحدث تغييرات معيّنة في التركيز علىٰ الدراسة النقدية لهذه المادة . تتم دراسة المؤلفّ ، بوضوح ، باعتباره هو اعادة صياغة نقـدية وتـاريخية . سيضـم العنـوان « مؤلفٌ » ، اذاً ، صنفـاً من افكار ومفـاهيم المؤلفّ التي بزغت في اذهـان اناس مختلفـين وايديـولوجيـاتٍ طبقاتٍ ، ومؤسسـات ، ومجموعـات مختلفة . سيجلب الناقد ، بصورة متبادلة وبالضرورة ، الى مركز الأهتمام ، ليس المؤلّف نفسه ، بل اولئك « الاشخاص والمجموعات الاخرى » المؤشرّون في أ ـ ٢ .

يصبح ، بنحو مشابه ، تاثير تاريخ انتاج العمل نفسه في العمل نفسه اكثر اهمية بمرور الوقت . تنحدر الاعمال الى ايدينا باشكال ملموسة وخاصّة معيّنة على طول سلسلة من السُبل الملموسة والخاصة بنحـو مساوٍ . يعكس التـاريخ النصي للاعمال الادبية تأثير هذه العوامل حتىٰ حينما تعطي هذه النصوص الخاصة شكلاً مرئياً (ولو انه غير محلَّل) لمعنىٰ واهمية ذلك التاريخ . يكتشف التحليل النقـدي للنصوص احد تبريراته الرئيسة في تلك المجموعة من الظروف . تؤخذ صيغ معيّنة

من التاريخ حرفيّاً باشكال كاملة ومنتهية في نصوص كهذه : بالنتيجة ، فان التحليل النقدي لهذه الاشكال هو مفتاح لأيُقَيِّم لفهم تلك الانماط المحيّرة من الظواهر الانسانية ، والصيغ الاجتماعية والتاريخة .

يجب دراسة الصنفين أ و ب بصورة رئيسة بالقاعدة الاكثر اعتدالاً (والتمهيدية) للمؤرِّخ « ماذا يعني هذا ؟ » افضلُ من دراستها تحت السؤال الجدلي الاكثر قسوة « هل هذا صحيح ام هذا خطأ ؟ »

جـ ـ اللحظة الآنية لنقد النص

يدعو صنف اللحظة الآنية الى تحليل اهداف واغراض الناقد المنهجية نفسها . ربما هذه الوظيفة هي التي تتطلب عناية فائقة من بين كل الوظائف ، طالما انها تتضمن تقديماً نقدياً لكل الاحداث لاتوجد بنحو تام من الماضي ولكنها متزامنه مع كامل عملية التحليل نفسها .

تظهر هذه اللحظة عملاً خاصا بالنقد ـ على شكل ببليوغرافيا ، او طبعة ، او مجموعة هوامش معيّنة ، او تعليق نقدي بشكل او بآخر . قد يحاول مرتبو البيليوغرافيات ، او المحققون ، او المعلقّون المعيّنون فهم الموضوع نقدياً (الصنفان أ و ب) بدون محاولة فهم عملهم نفسه بروح نقدية . ربما يكون الأنموذج الموجّه لحالة كهذه طبعةً متعهدً بها من قبل باحثٍ ذي مهارة فنيّة كوظيفة محدَّدة .

ان النموذج الموجّه لنقدٍ يفي بالتزاماتٍ لهذه القاعدة الصريحة يمكن ان يكون إما ثوسيديدس وكتابه **تاريخ الحرب البيلوبونيسيّه** او تروتسكي وكتابه **تاريخ الثورة الروسية** ، اعتماداً على فيما اذا اراد الشخص نموذجاً تجريبياً او جدلياً ، ساضرب مثلاً في الدراسات النصيّه ، طبعة كين ودونالدسن من پيرز پلاومن نموذجاً لطبعة نقدية تجريبية وطبعة باورز من **الاعمال المسرحية لتوماس ديكر** نموذجاً من نوع جدلي ؛ وسأضع هذه بجانب كتاب إف . إى . وولف Prolegomena ad Homerum [مقدمات هومرية] (١٧٩٥) و « تقليد مخطوطة قصيدة الظل » لجوزيف بيدبير كنماذج مشابهة من نقد النص منُجَزة على شكل تعليق .[١٦]

ستكون الاعمال التي تُظهر درجةً عالية من الخبرة النقدية في هذه الناحية من تحليلهم بالضرورة مثيرة للجدل في سياقها العلمي المباشر . قد تُظهر اعمال كهذه نواقص خطيرة نوعاً ما في فهم موضوعها (الصنفان أ و ب) أيّاً كانت الحالة ، فإنها تحاول فهم خططها نفسها تحت السؤال المُلحّ : « هل هذا صحيح أم خاطيء ؟ »

٤

يمكن ان تـوجَز هـذه الخطة في مجمـوعة مختصـرة من التعليمات الى دارس الاعمال الادبية . تتضمّن المناورة الاوليّه لدراسة ، وفهم ، واخيراً تدريس اعمال كهذه :

اولاً ، توضيح التاريخ النصيّ للعمل ، وثانياً ، توضيح تأريخ التلقيّ . لايمكن انجاز ايٍّ من هاتين العمليتّين بصورة مستقلة عن الاخرىٰ لان العمليتين التاريخيتين مرتبطتان جدلياً . (هذا هو سبب عدم امكـانية انتـاج ايّ نقد نص ، مهـما كان متخصصّاً ، بدون ، على الأقل ، اشارة ضمنية الىٰ ظواهر اجتماعية معيّنه مؤسسَّة بنحو اكثر وضوحاً وتمس القوانين النصيّة المتنوعة لأي عمل .) سيتركزّ ، مع ذلك ، الانتباه بالضرورة ، من ناحية على الاشكال اللفظية المتغيرّة لعمـل وعلى حـالاتها البيليوغرافية من ناحية اخرىٰ .

إن الوظيفة التحقيقية لنقد النص هي ترسيخ وثوق النصوص المستَلَمة وتقرير احتمال كون طبعة جديدة مفيدة وبـأي نوع يجب ان تكـون . ولكن هذا ، كـما ناقشت ، استخدامٍ متخصص للمنهج . لاتتوقف دراسة شاملة للتأريخ النصيّ لاي عمل عن كونها شيئاً لابد منه في نقد النص عندما يُزَوَّد القراء بطبعات جيدة ، وحتىٰ طبعات نقدية جيّدة ؛ اي العكس ، في الحقيقة . علاوة عـلى ذلك ، ان تحليـل التاريخ النصيّ حاسمٌ لعمل نقدٍ ادبيّ مُفَكرٌ به بشكل اوضح ليس فقط بسبب ان تحليلاً كهذ قد يُبرِز اخطاء نصية او اختلافات لفظيه ممتعة ؛ يرسّخ التحليل تبريره في مستوياتٍ اكثر بدائيةً .

دعني اقدم مجموعتين من الامثلة . إن نص دون جوان لبايرن ، الفصلين ١ ـ٢ ، في الطبعة المرخصّة الاولىٰ ، متطابق في كل الملامح اللفظية الأساسية مع نص الـطبعات المُقـرَصَنه (المسـروقة) الاولىٰ . ولكن عنـدمـا يتفحصُّ شخص الطبعات المرخصّة والمسروقة في سياقاتها التاريخية ، نكتشف ان « معانيها » كانت مختلفة جذرياً . ذلك الاختلاف في المعنىٰ ليس مجرد وظيفة الاختلافات في المحتوى اللفظي ، وليس حتىٰ اختلافات اعمال التحليـل والتفسير المُنجَـزة من قبل نقّـاد متأخّرين . انه اختلاف موضوعي واصلي ، واختلاف سيظهر ، في رأينا ، اذا ما وعندما تُحلَّل قصيدة بايرن بمناهج نقد النص . أو تأملّ قصيدة مثل قصيدة اميلي ديكنسن « لاني لم استطع أن اقف للموت » ، والتي لها نص لفظي متطابق في طبعة

جونسن النقدية ، وفي انطولوجيا (مقتطفات) نورتن للشعر الحديث ، وفي كتاب فرانكلين الاخير الكتب المخطوطة لاميلي ديكنسن .[17] إن هذه النصوص الثلاثة « المتطابقة » ظاهرياً هي في الحقيقة مختلفة جداً ، لأنها موجودة في بيئاتٍ ببليوغرافية (وكأنّها) تقويّ تجارب قراءة مختلفة جداً . سسيحضع تحليل هذه البيئات فقط الى نقد نصّ تطبيقي .

هناك ايضاً الحالة المشهورة لـ « ١ أيلول ١٩٣٩ » لاودن . أسست الطبعة الاولىٰ للقصيدة في **الجمهورية الجديدة** نصّاً اصبح اودن فيما بعد يندم عليه أعاد طبع القصيدة في **قصائد مجموعة** في ١٩٤٥ ولكن بنص منقح مع ازالة المقطع ماقبل الأخير . وقرر حجب القصيدة كلها فيما بعد ، ولم يطبع المحقق الحالي لاودن ، ادوارد مندلسن ، العمل في طبعة **قصائد مجموعة** التي ظهرت بعد وفاة اودن .[18]

ذلك التاريخ نفسه ممتع . إلاّ أن ماهو ممتع بشكل مساوٍ هو تاريخ آخر موازٍ له وهو تاريخ المصاير النصيّة للقصيدة . لان هذا العمل المشهور بقي في الطبع ـ في حالته الاصلية غير المنقحّة ـ خلال فترة حياة اودن ، وهو يستمر على ان يُطبعَ الى هذا اليوم في مجموعات شعرية مختلفة ، وخاصةً في المجموعات المعدَّة للاستعمال المدرسي .[19] إن قراءة هذه القصيدة الآن في احدى هذه المجموعات هي قراءةُ عملٍ مختلف جداً عن النص الذي طُبع لأول مرة (على الرغم من انهما متطابقان لفظياً) وايضاً عن النص المنقحّ الذي صدر فيما بعد . إن نقد النص مُهَيَّأٌ بشكلٍ منفرد لايضاح وشرح هذه المسائل ، ولتأسيس القاعدة لنقد ادبيّ متطور ، لان هذه الاحداث ستمس وتمس تجربة قصيدة اودن في اية حالة نصيّة تُقرَأ بها ، سواء أيدرك الشخص التاثير ام لا . قد تُغيَّر الحقيقة الموضوعية لهذه المسائل ، مع معناها وتأثيرها ، بجهلِ القاريء بها ، ولكنها سوف لاتُزال بجهل كهذا . انها ستأخذ مجرد شكلاً واهمية معيّنة (وقابلة للشرح) ، والتي ستخضع بدورها ، الى ايضاح نقد النص .

يوضح المثال من اودن نقطة مهمة اخرىٰ : انه عندما يكُشفَ عن تغيرّات واختلافات لفظية من خلال عملية نقد نصي ، فقد لاتكون اهميتها موجودة فقط في الحقيقة (الواضحة) بأن نصينّ مختلفين لفظياً قد تكون لهما معاني مختلفة . الشيء الاكثر متعةً ، في حالة قصيدة اودن ، هو تضارب المعاني التي يتضمنها العمل . يُظهر التاريخ النصيّ والببليوغرافي للقصيدة من ١٩٣٩ الى الوقت الحاضر كيف ولماذا ،

عندما نقرأ أي نص لفظي معين لهذا العمل ، تكون النصوص اللفظية الاخرىٰ حضوراً شعرّياً ضرورياً . لايستطيع اي باحث أن يقرأ هذه القصيدة اليوم ، بأي شكل لفظي ، دون أن يدرك التضاربات والتناقضات المبنيّة في القصيدة ، والتي اصبحت جزءاً منها نتيجةً لحياة العمل التاريخية الغريبة .

لكل الاعمال الادبية تواريخها الخاصّة والغريبة ، على الرغم من ان بعضها مفيد اكثر من الاخرىٰ لايضاح هذه الحقيقة ، وبذلك لايضاح النقطة النظرية والمنهجية التي احاول أن احدّدها . يمكن أن يُدعَم المثال من اودن بحالة مشابهة من ماريان موور . لقد ظهرت قصيدتها المشهورة « شعر » في طبعتها الاولىٰ كعملٍ من ثلاثين بيتاً ، واعيد طبعها بهذا الشكل عدة مرات من قبل موور نفسها ، في **قصائد مختارة** في ١٩٣٥ وفي **قصائد مجموعة** في ١٩٥١ ايضاً . ولكن عندما نشرت **القصائد الكاملة** في ١٩٦٧ ، اختفىٰ العمل لصالح نصٍّ ضمَّ فقط الابيات الثلاثة الاولىٰ من الأصل . يُقبَل هذا النص المكوَّن من ثلاثة ابياتٍ اليوم على انه النسخة المرخصّه ، وانه يظهر وحيداً في **القصائد الكاملة** لموور . تطبّق الانطولوجيات والنصوص المدرسية طرقاً مختلفة على هذا العمل ، فبعضها يطبع النص المكوّن من ثلاثة ابيات ، والبعض نسخة ثلاثين البيت الأصلية .

أيّاً كان الاختيار ، فان اهمية هذا التاريخ لاتكمن فقط في « المعاني المختلفة » التي يجسدّها النصّان . مايُظهره نقد النص ايضاً (ويُظهره بنحوٍ اكثر اهمية) هو انه لاتستطيع اية قراءة لاي من النصين ان تبقى خالية من اهمّية النص الاخر (على الرغم من انه قد يبقىٰ جاهلاً جداً او غير مدرك للنص الآخر) . تستلزم قراءة العمل المسّمىٰ « شعر » لموور شيئاً مثل لقاءٍ عن قرب من نوعٍ ثالث : اي ، لقاءً يكون فيه النصان حاضرين في ذهن القاريء ، لقاء يكون فيه تفاعل النصينَ في قلب تجربة القراءة .

ليس من الصعوبة مضاعفة الامثلة عن المكان الاساسي الذي يحتله التحليل النصيّ والببليوغرافي في التفسير الادبي . المشكلة مع امثلة كهذه ، في المناخ العلمي الحالي ، هي انها تميل الى حجب النقطة النظرية الاساسية خلف ستار التفاصيل . يبتسم العديد من النقاد النصيّين بعطف على براءة (او جهل) مفسّرين ادبيّين مختلفين لايضعون عملهم في نقد نصيٍّ ذي اساس . ولكن يبدو لي ان نقد النصّ وممارسوه يعملون بنوع مشابه من البراءة ، التي فقط قوّت الشِقاق الموجود بين علم

التفسير ونقد النص يميلُ الببليوغرافيون ونقاد النصوص الى فهم عملهم اليوم تقريباً بصورة كلية حسب وظائفه وتطبيقه التحقيقييّن . هذا قد رأيناه حالياً . إلاّ أن الشيء المهم بدرجة مساوية هو الحقيقة ان العمل النصيّ المعاصر محكومٌ بنظرية انتاج ادبي متمركزه في المؤلّف لدرجة انها اهملت بازدياد اهمية المقرّرات النصيّـة غير الخـاصة بالمؤلف .

يبدأ وينتهي تثبيت النصوص للطبعات غالباً جداً بتتبع مايسمىٰ بنوايا المؤلفّ او نوايا المؤلف النهائية (وكأنّ هذه مسائل حاسمة ، او كأنّ المؤلفّ كان يستطيع او يجب أن يمارس سلطة تامة على استخدام اعماله) لهذه المتابعة نتائجها المتماثلة في الآراء المنتشرة عن علاقة علم التفسير بالدراسات النصيّة . يعتمد القرّاء على مصادر نقد النصّ للتصحيحات ، والافسادات ، والاشكال النصيّة . المختلفة ، وكـأنّ هذه هي الاسهامـات التي يجب أن يتوقعهـا النقد الادبي من الـدراسات النصيّـة والببليوغرافية . يبدو أن التوقعّ يتقاسمه اكثر النصيّين انفسهم ، ونتائج حالة الامور هذه واضحة جداً : نادراً مابُدِءَ بادراك او استخدام المصادر التحليليّة الفنيّة للتحليل النصيّ والببليوغرافي في النقد الادبي الذي نلاحظه اليوم . إن احتمال سيادة علاقة مختلفة ومثمرة اكثر واضوحاً ، ولو بسبب اننا نعرف انها سادت ، في عمل نقّاد معيّنين في الماضي .

ذكرت مبكراً ثوسيديدس كاتباً يمكن ان تصلح عاداته النقدية نموذجاً للباحثين الادبيّين ، على الرغم من انه نفسه لم يكن نحويّاً ولا ناقداً ولا عالماً بفقه اللغة . ولكنه كان يملك عقلاً نقديّاً بنحوٍ عميق ـ الذروة للتخصص العلمي النصيّ او أيّ نوع ، كما اقترح هاوسمن ذات مرّةً .[٢٠] وانه ليحدث في كتابه العظيم تاريخ انه يقوم بغزواتٍ عَرَضيّة الى حقل نقد النصّ . هذه حوادثٌ تُذكَر دائما ، وأنا اريد أن اتذكرّ احداها هنا لاختتام هذا البحث .

يبدأ ثوسيديدس ، بعد قصتّه عن الطاعون في اثينا ، موجَزَهُ بالحكاية الأتية .

هكذا كانت طبيعة الكارثة التي حلّت الآن بأهل اثينا : يتفشّىٰ المـوت داخل المدينة والخراب خارجها . من بين الأشياء الاخرىٰ التي تذكرّوها في محنتهم كان ، طبيعياً ، هذا البيت الذي قال العجائز من الرجال انه قد لُفِظ قبل زمن طويـل : « ستأتي حـربٌ دوريّة (Dorian war) ومعهـا الموت » . نشأ خلاف حول فيها اذا لم تكن الكلمة مجاعة وليست موت في

البيت الشعري ؛ ولكن في الوقت الحالي طبعاً كان الرأي لصالح الاخيرة ؛ لأن الناس جعلوا ذكراهم تلائم معاناتهم . ولكنيّ اتخيّل ، فيما اذا كانت حرب دوريّة اخرىٰ تحلِ بنا فيها بعد ، ومجاعة اخرى تصدف ان تصاحبها فان البيت سيقُرأ محتملاً وفقاً لذلك .»(٢١)

لايكمن العلم في هذا التعليق في تسجيل خلافٌ نصيّ ، وبوضوح انه ليست له علاقة ابداً بالحكم بين قراءتين مُستَلَمتَين للبيت ، ولا حتى بشرح ماتعنيه كل نسخة . ليست عين ثوسيديدس المُحرِقَة موَجَّهة الى « النسخة الاصلية » من البيت ولكن نحو النُسَخ التي انُتجَت من قبل « محققين » ومفسرّين متأخرين ؛ ويكمن اهتمامه في معنى البحث والنقد اكثر من كونه في معنىٰ ذلك البيت من الشعر القديم . لذلك الحد ، يوضحّ المقطع نقداً نصيّاً أثار واجاب عن سؤال كولينگوود التاريخي : « ماذا يعني ذلك ؟ » ولكن المقطع يمضي ابعد من ذلك السؤال لكي يسأل السؤال الابعد والاكثر صعوبة : « هل هذا صحيح ام خاطيء ؟ ولا يسأل ثوسيديدس هذا السؤال كمجرد مسألة دقةٍ فنيّة ، كما قد يسأل المحققون اليوم سؤالاً كهذا عن النصوص التي سيدرسونها . ماهو « خطأ » هنا ، ليس نصيّاً ، بل نقصٌ نقديّ .

اعتقد انه يمكن أن يُصدَر النوع نفسه من الحكم على قسم كبير من العمل الذي ننتجه ، سواءً كباحثين نصوص او ك فسرّين ادبيين . تبدو لي نقاط الضعف نقدية اكثر من كونها فنيّة ، ويمكن غالباً ارجاعها الى فشل النظرية ـ الفشل في بدء البحث في مستوياتٍ أساسيّة . الى الدرجة التي تكون فيها هذه صحيحة ، الى ذلك الحد يبقىٰ هجاء ثوسيديدس المدرسيّ نموذجاً ومصدراً مهماً . قد يكون اننا سوف لانعرف ابداً فيما اذا كانت الكلمة اليونانية الاصلية limos او loimos واننا سنعجز الى الابد عن عبور حدود العهد الجديد اليوناني او الوصول الى مابعد الجدار المازوراتي (Masoratic wall) * والحدود الاسكندرية ؛ قد يكون اننا سوف لانسمع ابداً كلمة (God) غير المُفسَدة واننا سوف لانرىٰ هومر ، او حتىٰ شيلي ، واضحاً . اذا كانت هذه خسائر ، وهي كذلك ، فهي خسائر يمكن ملؤها بالمعنىٰ ، من اوجهٍ عديدة ـ خسائر تحمل ثمراً في ذكاءٍ نقديّ ، خسائر لاحاجة بنا الى أن نحزن عليها بل بالاحرىٰ ان نجد « قوة » في مابقي . . . في السنوات التي تجلب العقل الفلسفي . »

---

* الجدار المازوراتي هي مجموعة التقاليد والملاحظات النصيّة للعهد القديم في العبرية .

ملحق برنامج المؤتمر

دراسات النصوص ومعناها بالنسبة للنقد الأدبي

مؤتمر كالتيج / ونيگارت

اسبوع ٢١ اذار ١٩٨٢

أدب عصر النهضة

محاضرة ـ الأحد ٢١ اذار ، الساعة ٠٠ر٥ عصراً

مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

« مسرحيّات شكسبير المنقحّه »

الاستاذ ارنست أي . جيَ . هونيگمن

استاذُ جوزيف كاون للادب الانگليزي

جامعة نيوكاسل آپون تاين

نيوكاسل آپون تاين ، انگلتره

ندوة ـ الاثنين ٢٢ اذار ، الساعة ـ ر ٩ صباحاً

مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

« تنقيح شكسبير لترويلس وكريسيدا »

الاستاذ ارنست أي . جيَ . هونيگمن

« مسائل نصيّه ، تأكيدات تحقيقيّه »

مايكل جيَ . وارين

استاذ الادب الانكليزي المشارك

جامعة كاليفورنيا ، سانتاكروز

رئيس الجلسة

أي . آر . براونمولر

استاذ الانكليزيه المشارك

جامعة كاليفورنيا ، لوس انجلس

الأدب الوسيط (ادب العصر الوسيط)

محاضرة ـ الاثنين ٢٢ اذار ، الساعة ـ ٤ عصراً

مختبرات مابيل وارنولدبيكمن

معهد كاليفورنيا الفني

« دراسة المخطوطات ودراسة ادب القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر في انگلترة »

الاستاذ دريك پيرسل

مركز الدراسات الوسيطة

جامعة يورك ، يورك ، انگلترة

استراحة (وجبة طعام)

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية

صالة باكستر

معهد كاليفورنيا الفني

ندوة ـ الثلاثاء ٢٣ آذار الساعة ـ ٩ صباحاً

مكتبة ميليكان التذكارية

معهد كاليفورنيا الفني

« نَصّ چوسر : بعض المشاكل وبعض التطورات الأخيرة »

الاستاذ ديريك پيرسل

« صعوبة پييرز پلاومن لنقد النص والنقد الأدبي »

لي پاترسن

استاذ الانكليزية المشارك

جامعة جونز هوبكنز ، بالتيمور

رئيس الجلسة

رالف هانا الثالث

استاذ الانكليزية

جامعة كاليفورنيا ، ريڤرسايد

نظرية عامة ومناهج

محاضرة ـ الثلاثاء ٢٣ آذار ، الساعة ـ ٤ عصراً

مختبرات مابيل وارنولد بيكمن

« تطور نص مسرحية : ليل ونهار لستوپارد »

دكتور فيليب كاسگل

مدرّس وأمين مكتبة

كلية ترينيتي ؛ كامبرج

استراحة

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية

معهد كاليفورنيا الفني

ندوة ـ الأربعاء ٢٤ آذار ، الساعة ـ ٩ صباحاً

مكتبة ميليكان التذكاريّة

معهد كاليفورنيا الفني

« تحقيق يوليسيس »

دكتور فيليب كاسكل

« الدراسات النصيّة والببليوغرافية وملائمتها للتفسير الأدبي »
جيروم جيَ . ماكگن
استاذ دوريس وهنري دريغاس للانسانيات
معهد كاليفورنيا الفني

رئيس الجلسة
جيمس ثروب ، المدير
مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

الأدب الحديث
محاضرة ـ الأربعاء ٢٤ آذار ، الساعة ـ ٤ عصراً
قاعة محاضرات باكستر
معهد كاليفورنيا الفني

« نظام ترتيب القصائد في (اية) **أعمال شعرية** : مشكلة للمحققين »
ايان جاك
استاذ الانگليزية
كلية پمبروك
كامبرج ، انگلترة

استراحة

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية
صالة باكستر
معهد كاليفورنيا الفني

ندوة ـ الخميس ٢٥ آذار ، الساعة ـر٩ صباحاً
مكتبة ميليكان التذكارية
معهد كاليفورنيا الفني

« حول تحقيق براوننگك »
الاستاذ ايان جاك

« هوننة قرصان بايرن »
پيترجَي . مَننگك
استاذ الانكليزية المشارك
جامعة كاليفورنيا الجنوبية

رئيس الجلسة
الاستاذ جيروم جَي . ماكگن

الأدب الأمريكي
محاضرة ـ الخميس ٢٥ اذار ، الساعة ـر٤ عصراً
مختبرات مابيل وارنولد بيكمَن
معهد كاليفورنيا الفني

« الرقابة الذاتية وتحقيق النصوص »

دونالد د

استاذ بيرس بـ... بكليزية

كلية نيوكومب ، جامعة تولين

استراحة .

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية

صالة باكستر

معهد كاليفورنيا الفني

ندوة ـ الجمعة ٢٦ آذار ، الساعة ـ ٩ صباحاً

مكتبة ميليكان التذكارّية

معهد كاليفورنيا الفني

« كيف يُكتشف المؤلفون المعنىٰ

مثال من التاريخ النصي لكتاب دوس پاسوس U.S.A

الاستاذ دونالد پايزر

« لغة الأفظاظ ، والمطروح ارضاً ، والمخطيء :

الرقابة والرقابة الذاتية في الأعمال المبكرة لمارك تويْن »

الاستاذ روبرت اج . هيرست

المحرر العام ، مشروع مارك تويْن

جامعة كاليفورنيا ، بيركيلي

رئيس الجلسة

ديفيد سميث

استاذ الانكليزية المشارك

معهد كاليفورنيا الفني

رئيس الجلسة

ديفيد سميث
استاذ الانكليزية المشارك
معهد كاليفورنيا الفني

الملاحظات

١ ـ عُقِد المؤتمر مُصغرّاً بصورة مقصودة . دُعيَ عشر بحّاثين لألقاء محاضرة و/ أو بحث خاص بندوة . كانت المحاضرات مفتوحة للجمهور ؛ وكانت الندوات محصورة بالمشاركين العشرة الرئيسين فضلاً عن مجموعة صغيرة من البحّاثين المهتمين ، بنحوٍ اساسي من كاليفورنيا .

٢ ـ يمكن الحصول على منهج المؤتمر في ملحقٍ في نهاية الكتاب .

الفصل الأول :

١ ـ إي أي چامبرز « تحللّ شكسبير (محاضرة الاكاديمية البريطانية ، ١٩٢٦) اعيد طبعها في نواحي شكسبير (اوكسفورد ١٩٣٣) وفي **تخمينات شكسبير لچامبرز** (اوكسفورد ١٩٤٤) .

٢ ـ مايكل جَي وارين ، الملك لير في الكوارتو والفوليو وتفسير ألباني وادكار » في شكسبير : نموذج للطبيعة المتفوّقة : بحوث من مؤتمر جمعية شكسبير الدولية واشنطن دي سي نيسان ١٩٨٦ اعداد ديڤيد بيفنگتن وإل جي هاليو (نيو آرك ١٩٧٨) ص ٩٩ .

٣ ـ كاري تيلر ، « الحرب في **الملك لير** » شكسبير سيرفي ٣٣ (١٩٨٠) ص ٢٨ .

٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١ .

٥ ـ نيڤيل كوكهيل ، « تنقيح بعد التمثيل » في **مهارات شكسبير المهنية** (كامبرج ، ١٩٦٤) ص ١٨٣ .

٦ ـ المصدر نفسه ، ص ١٧٩ .

٧ ـ المصدر نفسه ، ص ١٩٨ .

٨ ـ هارولد جنكنس ، **المشكلة البنيوية في هنري الرابع لشكسبير** ، محاضرة تدشينيّة ، كلية ويست فيلد ، جامعة لندن ، ١٩٥٥ (لندن ١٩٥٥) ص ١٨ .

٩ ـ **الرسائل المبكرّة لوليم ودوروثي ووردزورث** ، اعداد ارنست دي سيلنكورن (اوكسفورد ١٩٣٥) ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥

١٠ ـ انظر إي أي هونيكمن ، ثبات النص الشكسبيري (لندن ١٩٦٥) ص ١٣ .

١١ ـ دبليـو دبليو گريگك ، فـوليـو شكسبـير الأول (اوكسفـورد ١٩٦٥) ص ٣٤٧ .

١٢ ـ هونيكمن ، ثبات النص الشكسبيري ، ص ٦١ .

١٣ ـ وارين « الملك لير في الكوارتو والفوليو » ص ٩٧ .

١٤ ـ ستيفن آ ـ كوويتز ، تنقيح شكسبير « للملك لير » (پرنسيتن ١٩٨٠) ص ١٢٩ . قـارنه كـذلك بجيمس ثـورب الذي يكتب بنحـو تـوضيحي حـول اضطرارنا لقبول الرأي القائل بان النسخ العمومية المختلفة من عمل ادبي هي في الحقيقة اعمال فنيّة مختلفة » **مباديء نقد النص** (سان مارينو ، كاليفورنيا ١٩٧٢) ص ٤٢ .

١٥ ـ عطيل ، تحقيق آليس ووكر (كامبرج ١٩٥٧) ص ١٦٥ .

١٦ ـ كريگك ، **الفوليو الأول** ، ص ٢٤١ .

١٧ ـ **ملحق تايمز الادبي** ، ٥ اذار ١٩٨٢ ، ص ٢٦٦ .

الفصل الثاني

١ ـ انظر ادموند مالون ، المحقق ، **مسرحيات وقصائد شكسبير في عشرة مجلدّات** (لندن ١٧٩٠) ١ : ٦٨ .

٢ ـ صموئيل جونسن ، حول شكسبير ، تحقيق آرثر شربو ، المجلد السابع من طبعة بيل لاعمال صموئيل جونسن (نيوهيفن ١٩٦٨) ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

٣ ـ المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .

٤ ـ چارلتون هينمن ، المشرف ، **نسخة نورتن طبق الأصل (الفاسيميل) من الفوليو الأول** (نيويورك ١٩٦٨) .

٥ ـ فريدسن باورز ، نصوص عملية وطبعات محدّدة » في **محاضـرتان عـلى التحقيق** ، لچارلتون هينمن وفريدسن باورز (كولومبس ، اوهايـو ١٩٦٨) ص ٣٣ ـ ٣٤ .

٦ ـ ملاحظات من شكسبير متبوعة باشارتين دالتين على الأقل : توقيع صفحة الكوارتو و/ او رقم الابيات في الفوليو (TLN)وتدوين الفصل ـ المشهد ـ السـطر التقليدي كما يظهر في شكسبير ـ ريڤرسايد ، تحقيق جي بليكمور ايڤانس (بوسطن ١٩٧٤) . الاقتباسات من الكوارتو الأول لمسرحية الملك لير مأخوذه من الملك لير

١٦٠٨ : **كوارتو بايدبول** ، نسخ طبق الاصل من كوارتو شكسبير ، رقم ١ ، اشراف دبليو دبليو گريگك(اوكسفورد ١٩٣٩) . الاقتباسات من الفوليو لكل المسرحيات هي من فوليو هينمن .

٧ ـ لقد تطرقتُ الى هذه المسألة بتفصيل اكبر نوعاً ما في « تنقيص كنت » في **تقسيم الممالك : نسختي شكسبير من « الملك لير »** ، تحقيق گاري تيلر ومايكل وارين (اوكسفورد ١٩٨٣) ص ٥٩ ـ ٧٣ .

٨ ـ اود ان اشكر ستيفن آركووتيز لجذب انتباهي الى هذا المقال . في اخراج اودري ستانلي للملك لير لشكسبير/ سانتا كروز في تموز ١٩٨٢ ، كان لير غير مسلحٍ وسحب سيف كورتوول لتهديد كنت .

٩ ـ حاشيتان مشابهتان من النص التقليدي لمسرحية **الملك لير** هي تطفّل الأشكال « ضارباً رأسه » (١/٤/٢٧١ ;D2 : TLN 784 وهو ارشاد مسرحي يبدأ مع بوب ، وأشكال « لابساً زهوراً بريه بنحو رائع » (٤/٦/٨٠ ؛ 13v;) TLN2526 التي تبدأ مع كابيل . الحاشية الأولىٰ ، التي تقدّم تلميحاً مسرحّياً محتملاً جداً ، غير ضرورية بنحوٍ واضح ؛ اما الأخيرة ، التي ليست تفسيراً ضرورياً لمظهر لير ، هي بالتالي فرضٌ علىٰ النص .

١٠ ـ كما تحبها ، تحقيق اگنز لاثام (لندن ١٩٧٥) ص ٤٥ .

١١ ـ إي . أي . جَي . هونيگمن « أدخِل الأرشاد المسرحي ثانيةً : شكسبير وبعض المعاصرين » **شكسبير سيرڤي** ٢٩ (١٩٧٦) ص ١١٧ ـ ١٢٥ .

١٢ ـ كريولانس ، تحقيق فيليب بروكنبك (لندن ١٩٧٦) ص ٩٨ . يجب ان يُلاحَظ ان بروكنبك لايعُيد تحديد « ضده أولاً . . . العامة » .

١٣ ـ المصدر نفسه .

١٤ ـ يلاحظ جيَ . دبليو . ليفر ، في طبعته من صاع بصاع المنشورة في سلسلة آردن الجديد (لندن ١٩٦٥) ، أن « كل المحققين اعتبروا كلمة we الموجودة في الفوليو على انها me ، بسبب حرف M المقلوب . ولكن السياق يوحي بقراءة خاطئة نوعاً ما كـ 'your' لكلمة 'our' المختصرة في المخطوطة » (ص ١٢٦)

١٥ ـ مثلاَ حديث ريگن في **الملك لير** « ألم تكن مهدَّداً بالخطر » (٣/٧/٥٢ ؛ **HIV : TLN 2123**) ، وحديث كورنوول « اذا ترى الانتقام » (٣/٧/٧٢ ؛ **HIV TLN 2144**) كلاهما حديثان مقاطعان ينتهيان بشوارح في الكوارتو ، ولكن بنقاط في الفوليو .

١٦ ـ جيَ . إم . ايليس ، دي . جي . موات ، واچ ، إس . روبرتسن « نظرة أدق الى اهداف وطرق » ، **مجلة اللغة الحديثة** ٥٠ (١٩٦٦) ص ٢٨٣ .

١٧ ـ في هذا المجال افكر بشكل خاص في عمل راندول مكليود ، في ثلاثة مقالات بصورة خاصة : المسحور : اسلوب الطباعة ومفهوم طبعات التهجئة القديمة في النهضة والأصلاح ، السلسلة الجديدة ٣ (١٩٧٩) ص ٥٠ ـ ٥٦ ؛ عدم تحقيق شكسبير في ساب ستنَسْ ، ٣٣/٣٤ (١٩٨٢) ص ٢٦ ـ٥٥ ؛ « گون . لامزيد ، النصُّ أحمق في تيلر ووارين تقسيم الممالك ، ص ١٥٣ ـ ١٩٣ . انظر ايضاً جون راسل براون الأساس المنطقي للطبعات ذات التهجئة القديمة لمسرحيات شكسبير ومعاصريه » في دراسات في الببليوغرافيا ، ١٣ (١٩٦٠) ص ٤٩ ـ ٦٧ ، وآرثربراون الاساس المنطقي للطبعات ذات التهجئة القديمة لمسرحيات شكسبير ومعاصريه ! ردّ في دراسات في الببليوغرافيا ١٣ (١٩٦٠) ص٦٩ ـ ٧٦ اللتان تكوّنان معاً مناقشةً ممتازة على موضوع الطبعات والنسخ الفوتوغرافية طبق الأصل .

١٨ ـ مسرحيات شكسبير في الكوارتو : طبعة طبق الأصل لنسخ بصورة أساسية من مكتبة هنري إي . هانتنگتن ، باشراف مايكل جَي . بي . ألين وكينيث ميوار (بيركيلي ولوس انجلس ١٩٨٢) .

١٩ ـ لحالة متطرفة ، انظر مقالي « **دكتور فاوستس** : الشيخ والنص » في **النهضة الادبية الانكليزية ، ٢ (١٩٨١) ص ١١١ ـ ١٤٧ ؛ وانظر ايضاً دراسة ستيڤن او ركيل المختصرة والحادّه « ماهو النص ؟ » في فرص البحث في دراما عصر النهضة ، ٢٤ (١٩٨١) ص ٣ ـ ٦ .**

٢٠ ـ لمسحٍ للمسائل التي **تخص الملك لير وعطيل** ، انظر إي . أي . جَي . هونيگمن « مسرحيات شكسبيرالمنقحة : **الملك لير وعطيل » في المكتبة ، السلسلة السادسة ، ٤ (١٩٨٢) ١٤٢ ـ ١٧٣ .**

٢١ ـ روميو وجوليت : نصوص متوازية من اول كوارتوهين ، إعداد پي . أي . دانيال (لندن ١٨٧٤) ؛ الملك لير ، تحقيق آپلتن مورگان ، المجلد العاشر من شكسبير بنكسايد (نيويورك ١٨٩٠) ؛ هاملت : نصوص متوازية الكوارتوهين الاول والثاني والفوليو الأول ، إعداد ويلهلم ڤيتور ، اعادات طبع شكسبير ٢ (ماربورگ ١٨٩٢)

٢٢ ـ كان الدكتور جونسن مدركاً بنحو جيد لمسألة « الضرر » بالنص

والدور الملائم للتعليق : طالما حدّدتُ خيالي بالحاشية ، يجب ألاّ يُعتَبر مستِحقـاً للشجب اذا كنت قد تركته ليلعب على بعض هواه في ملكيته الخاصة . ليس هناك خطرً في الحدس اذا قُدِّم كحدس ؛ وطالما يبقىٰ النص غير متضرّر يمكن أن تُقدَّم تلك التغييرات بأمان ، التغييرات التي لاتُعتَبر حتى من قبل الذي يقدمها ضرورية أو أمينة (حول شكسبير ، ص ١٠٨) . وادرك مالون مشكلة الملاحظات التي تكون موجودة في الغلاف الخلفي لاي كتاب : انا واثق من انه اذا كـانت الملاحـظات منعزلة عن النص ، فان العديـد من القرّاء ليبقـون بدون علم ، أحـرىٰ من ان يتحملّوا المشكلة الناتجة عن اشارات دائمية من جزءٍ من مجلد الى جزءٍ آخر منه (مسرحيات وقصائد ، ١ : ٤٤) .

٢٣ ـ ستيڤن بووث ، سونيتات شكسبير (نيوهيڤن ١٩٧٧) .

٢٤ ـ أنا مدينً لراندال مكليود لجذب انتباهي الى امثلة « fild » (السونيته ٦٣) و « barenes » (السونيته ٥) للقّاء مع النصوص الاصلية في النسخة طبق الأصل مخاطره ايضاً كما تبيّن جين اديسون روبرتسن في « زوجه أم عاقل ـ العاصفة ١/١٧٨٦ » دراسات في الببليوغرافيا ٣١ (١٩٧٨) ص ٢٠٣ ـ ٢٠٨ .

٢٥ ـ اج . اج . فيـرنيس ، المحقق ، الملك لير ، طبعـة نيوڤـاريوروم ، الطبعة التاسعة (فيلادلفيا ١٨٨٠) ص ٦ .

الفصل الثالث

١ ـ إي . كي . چامبرز ، وليم شكسبير (اوكسفورد ١٩٣٠) ١ : ٤٤٣ .

٢ ـ انظر بن جونسن ، تحقيق سي . اچ . هيرفورد ، پيرسي سيمپسن ، وايڤيلين سيمپسن (اوكسفورد ١٩٢٥ ـ ١٩٥٢) ١ : ٤١٥ .

٣ ـ چامبرز ، شكسبير ١ : ٣٥٥ .

٤ ـ انـظر المصدر نفســه ٢ : ٣٢٦ ، ودبليو . بـارلـو مـوعـظة ألقيت في پاولزكروس (١٦٠١) sig D5b .

٥ ـ جي . بي . هاريسن تراجيديات شكسبير (اوكسفورد ١٩٥١)

الفصل السادس .

٦ ـ انظر ترجمات چاپمن الكتب السبعة للالياذات (١٥٩٨) درع أشيل (١٥٩٨) ؛ هيوپلات بيت الجواهر للفن والطبيعة (١٥٩٤) ؛ في . ساڤيولو ، في ساڤيولو ، مهنته (١٥٩٥) .

٧ ـ لطول ايسيكس انظر جي پبيتو ـ موليت المُلِتَهمون (١٥٩٧) sigE4b .

٨ ـ قارن آر . بريكيت ، شهرة الشرف (١٦٠٤) sig. Bib, B3b ، جي . بي . هاريسن جريدة اليزابيثية أخيرة ، ١٥٩٩ ـ ١٦٠٣ (١٩٣٣) ص ١٥٦
إي . ام تينيسن انكلترة الاليزابيثية (ليمنكتن سپا ، مطبوع بصورة خاصة ، ١٩٣٣ ـ ١٩٦١) ١٠ : ١١٢ ؛ ١١ : ٢٤٤ ـ ٢٤٦ ؛ بي . ام . هندوفر ، سيسيل الثاني : الارتفاع الى السلطة ، ١٥٦٣ ـ ١٦٠٤ (لندن ١٩٥٩) ص ٢٩ ، ٢٣

٩ ـ بالنسبة لبيركلي كـ « نسطور » انظر سي اوكلاند ، الملكة اليزابيت (١٥٨٥) sig. D2a ؛ مقارنة الشعب الانكليزي والاسباني ، ترجمة آر . أشلي (١٥٨٩) Sig. Diaتينيسن انكلترة الاليزابيثية ٨ : ٣٢٩ . يظهر ان اللورد بيركلي لم يكن المناوىء السياسي لايسيكس ، وتحوَّل السير روبرت سيسيل ضد ايسيكس فقط بعد وفاة بيركلي (١٥٩٨) . ولكن اصبح دور سيسيل في مناوئة ايسيكس واضحاً في ١٦٠١ لدرجة انه كان من الطبيعي الأفتراض ان مجموعة « سيسيل » قد خطّط سقوطه ، افتراض يشترك فيه بعض المؤرخين المتأخرين . انظر تينيسن ، انكلتره الاليزابيثية ، ١٠ : ٢٣ ، ٣٠٧ ؛ ١١ : ٤٢٤ ، ٤٧٠ والصفحات التالية .

١٠ ـ صاغ شكسبير الكلمة « mappery » (قاموس الانكليزية القديمة) ؛ قد يكون مهماً ان نسطور انكلتره ، اللورد بيركلي ، شجع بنحوٍ خاص صنع الخرائط ، لاغراض سياسية وعسكرية .

١١ ـ يتنيسن ، انكلتره الاليزابيثية ، ١٠ : ٣١٤ ، ١١ : ٤٢٤ .

١٢ ـ قارن ترويلس وكريسيدا ٣/٣/٢٠٥ ـ ٢٠٦ ، وينيسن ، انكلتره الاليزابيثية ، ١١ : ٤٧٧ ، ٥٦٠ .

١٣ ـ تينيسن ، انكلترة الاليزابيثية ، ١١ : ٤٩٤ .

١٤ ـ المصدر نفسه ، ١١ : ٤٦٩ ـ ٤٧٠ ، ٥٣٢

١٥ ـ كتاب السير فيلك گريفل عن حياة السير فيليپ سيدني ، تحقيق نوويل سمث (اوكسفورد ١٩٠٧) ص ١٥٦ .

١٦ ـ انظر تينيسن ، انكلتره الأليزابيثية ، ١١ : ٥٢٦ .

١٧ ـ مقتبسة من قبل دبليو . بي . ديفيرو ، حياة و رسائل آل ديفيرو ، ايرلات ايسيكس (١٨٥٣) ، ٢ : ٩٥ .

١٨ ـ قارن ايضاً تلميح جونسن الى اليزابيث وايسيكس عربدات سينثيا (١٦٠١) ، **بن جونسن** ، ١ : ٢٦ والصفحات التالية .

١٩ ـ تينيسن ، **انكلتره الاليزابيثية** ، ١٢ : ٢٤٢ . قارن المصدر نفسه ، ١١ : ٢٤٣ ـ ٢٤٦ ، وأِلِن جي . آر . سمث ، خـادم آل سيسيـل : حيـاة السيرمايكل هكس ، ١٥٤٣ ـ ١٦١٢ (توتوا ، نيوجرسي ١٩٧٧) ص ١٢٢ .

٢٠ ـ انظر ترويلس وكريسيدا ، ١٣٨/٣/٢ والاسطر التاليه .

٢١ ـ سجل النسّاخين ، ٧ شباط ١٦٠٣ .

٢٢ ـ انظر **اوراق الدولة ، داخلية** ، ١٥٩٨ ـ (١٦٠ ، ص ٥٧٣ .

٢٣ ـ انـظر دبليو . دبليـو . گريـگ ، فوليـو شكسبير الأول (اوكسفـورد ١٩٥٥) ص ٣٤٧ ؛ آليس ووكـر ، المحققه ، تـرويلس وكريسيـدا (كـامبـرج ١٩٥٧) ص ٢٠٦ « يحدث احياناً ان يظهر بيتً او جزءً من بيت مـرتين وبنحـو منفصل في مشهد واحد ، وأن يكون ظهوره الأول خطأ واضحاً (گريگ ، **الفوليو الاول** ، ١٦٥) . يحاول گاري تيلر ، في مقال حديث ، ان يبرهن أنّ هناك « دافع مسرحي بسيط لاضافة نصف البيت الموجود في الفوليو الى بداية حديث يوليسيس : فبدونه . . . قـد لايعرف المشـاهدون عمّن يتحـدث يوليسيس . » (انـظر تيلر ، « **ترويلس وكريسيـدا** : ببليو غـرافيا ، تمثيـل ، تفسير » **دراسـات شكسبير** ١٥ (١٩٨٢) ص ١٠١ اجد هذا صعباً تصديقه طالما (١) ان ترويلس هو الطروادي الوحيد الذي لديه سبب لأن « يظهر بهذا الثقل » و (٢) قد تم توكيد شبابه المفرط دائماً (٧٩/٢/١ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ٢٢٦ ، الخ) .

٢٤ ـ هارولد جنكنس ، **المشكلة البنيويه في هنري الرابع لشكسبير** (لندن ١٩٥٦) .

٢٥ ـ ووكر ، ترويلس ، ص١٦١ .

٢٦ ـ المصدر نفسه ، ص ١٩١ .

٢٧ تيلر « **تـرويلس وكـريسيـدا** : ببليـوغـرافيـا ، تمثيـل ، تفسـير » ص١٠٠ .

٢٨ـ تيلر (المصدر نفسه) يُتبينّ ان نسخة الناسخ جاءت محتملاً بين اوراق شكسبير ونص الفوليو .

٢٩ ـ قارن « **لتحل بي المصائب اذا اصاب اتهـامي السيء ذلك الـرجل** » (عطيل ١٧٧/٣/١ ـ ١٧٨ **liteonme** ك ؛ على رأسي (**onmyhead**) ف) ؛

« ايها الدوق المبجَّل أَعِر أذناً صاغية لما أقول (a graciouseare)   (عطيل ١/٣/٢٤٣ - ٢٤٤ ك ؛ your prosperous ف) . يمكن طبعاً ان تكون التكرارات من هذا النوع افسادات نصيّه ؛ ولكننا غير مخولين بالافتراض انها كلها افسادات نصيّة .

٣٠ - لقد كتب جَي إم نوزورثي بالتفصيل عن تنقيح ترويلس وكريسيدا في مسرحيات شكسبير العرضية (لندن ١٩٦٥) ارى اننا اقرب الى الاعتقاد في أن شكسبير بدأ بكتابة المسرحية كتراجيديا ، ولكننا نختلف حول تاريخ كتابة المسرحية وتفاصيل اخرىٰ .

الفصل الرابع

١ - في حين أن اسلوب التعبير شاملٌ ، فان هذا المثال الخاص مأخوذٌ من آرشيبالد أي . هِل « بعض المبادىء الأساسية للدراسة التصنيفية للنصوص » في دراسات في الببليوغرافيا ، ٣ (١٩٥٠ - ١٩٥١) ص ٧٦ . يعلن هِل على جملة ثيو بالد **ababbled of green fields**

٢ - گوردن دي . في « الانتقائية الصارمة ام العقلية - أيهما ؟ في **دراسات في لغة ونص العهد الجديد** ، ملاحق نوڤوم تيستا مينتوم ٤٤ ، باشراف جيمس كي ايليوت (ليدن ١٩٧٦) ص ١٧٧ . يجادل في ضد الانتقائية الصارمة لجورج كيلپاتريك ولصالح الرجوع الى النزعة المحافظة لهورت .

٣ - الأستثناء هو ڤينتون أي . ديرينگ ، **مبادىء وتطبيق تحليل النص** (بيركيلي ولوس انجلس ١٩٧٤) .

٤ - اريك جي . سْتانلي ، نسخة ب من پيرز پيلاومن ، طبعة جديدة » في ملاحظات واسئلة ٢٢١ (١٩٧٦)ص٤٣٦ العروض المهمة الاخرى هي لديريك پيرسل ، **ميديوم ايڤوم** ٤٦ (١٩٧٦) ص ٢٧٨ - ٢٨٥ ؛ منغريد كورلاش ، ارشيف ، ٢١٣ (١٩٧٦) ص ٣٩٦ - ٣٩٩ ؛ جَي . أي . دبليو . بينيت **استعراض (عرض) الدراسات الانكليزية** ، السلسلة الجديدة ٢٨ (١٩٧٧) ص ٣٢٣ - ٣٢٦ ؛ والاكثر نقدياً وشمولياً ديڤيدسي . فاولر ، **الكتاب السنوي للدراسات الانكليزية** ، ٧ (١٩٧٧) ص ٢٣ - ٤٢ .

٥ - آن هادسن « الانكليزية الوسطىٰ » في **تحقيق نصوص العصر الوسيط** ، باشراف أي . جي . ريگ (نيويورك ١٩٧٧) ص ٤٢ ، ٤٤ .

٦ - هذا المثال مُقدّم من قبل هِل ، « بعض المبادىء الأساسية » ص ٨٢ .

٧ ـ مثلاً يوفر المقال المهم لأي . آي . دويل وإم . بي . باركس « انتاج نُسخ حكايات كانتربري وكونفيسو أمانتيس (أعراف الحب) في اوائل القرن الخامس عشر » في كتاب ناسخين ، مخطوطات ومكتبات من العصر الوسيط ، اعداد . إم . بي . باركس وأندرو واطسن (لندن ١٩٧٨) ص ١٦٣ ـ ٢١٠ ، معلومات مفيدة جداً تتعلقّ بمخطوطات جوسر المبكرة ، وخاصة ايلسمير وهنگرت ، فضلاً عن معلومات حاسمة حول التلقيّ وانماط القراءة ، ولكنه لايطورّ (ولا هو معنيٌ بذلك) فهمَنا للعلاقات النَسبَية بين هذه المخطوطات . باختصار ، في حين أن codicology (الكوديكولوجيا) هو بالتأكيد احد اخصب حقول البحث الحديث في الدراسات الأدبية الوسيطة ، إلاّ أن ملائمته لنقد النص لم تُوضحٌ بعد .

٨ ـ ربما ان اكبر هجوم مدمرّ على stemmatics (علم النسب) هو الذي شُنَّ من قبل جورجيو پاسكالي ، اولاً في عرضه لكتاب نقد النص لپول ماس (لايبزغ وبرلين ١٩٢٧) في گنومون ٥ (١٩٢٩) ص ٤١٧ ـ ٤٣٥ ، ٤٩٨ ـ ٥٢١ ، ثم في كتابه الموسّع جداً تاريخ التقليد ونقد النص (فلورنس ١٩٥٢ ؛ الطبعة الثانية ١٩٦٢) للرفض المشهور للـ « stemmatics » من قبل جوزيف بيدير ، انظر تحت ، الملاحظة ٩ .

٩ ـ التقييم الملفوظ بنحوٍ اكمل لرفض بيدير للـ (stemmatics) هو « تقليد مخطوطة قصيدة الظل : تأملات حول فن نشر النصوص القديمة » ، رومانيا ٥٤ (١٩٢٨) ص ١٦١ ـ ١٩٦ ، ٣٢١ ـ ٣٥٦ .

١٠ ـ حُدِّدَت أُسس تحديد الاختلافات الخاصة بالناسخ بأنظم شكل من قبل جَي . جَي . كَريسباخ ، نوفوم تيستا مينتوم كريس ، المجلد الاول (لندن وهاله ١٧٩٦) . حول مساهمة كريسباخ في نقد النص وملائمته المستمرة ، انظر برنارد اورجارد وتوماس آر . دبليو . لونكستاف ، المشرفان ، جَي . جَي ، كريسباخ : دراسات اجمالية ونقدية نصيّة ، ١٧٧٦ ـ ١٩٧٦ (كامبرج ١٩٧٨) .

١١ ـ پييرز پلاومن : النسخةA ، تحقيق جورج كَين (لندن ١٩٦٠) ص١ ـ ١٧٢ .

١٢ ـ يجب الاعتراف بأن كين وفيما بعد كين ودونالدسن ، يعبرّ ان عن الطبيعة الافتراضية لاستنتاجاتها الاولية بشكل تجريبي اقل مما تم توقعّه . لمناقشة منهج مشابه جداً ، والذي يؤكد على الطبيعة التمهيدية للاستنتاجات الاولية ، انظر تقييم

الممارسة التحقيقية المقدّمة من قبل بي . إف . ويستكوت وإف . جَي . أي . هورت ، **العهد الجديد باليونانية الاصلية** (لندن ونيويورك ١٨٨١ ، طبعة منقحّة ١٨٩١) ١ : ٥٤١ - ٥٦٢ .

١٣ - يقدّم كين تصنيفه على كونه متبنىً بدرجة اساسية ان لم يكن فقط لاختبار علم الانساب (genealogy) المقدَّم من قبل توماس أي . نوت وديفيد سي . فاولر في كتابهما **پييرز پلاومن : طبعة نقدية لنسخة A** (بالتيمور ١٩٥٢) ، ولكن ، في حين ان هذا ربما كان الدافع الاوّلي ، فانه لم يُثبَت تقريبا انه الهدف الوحيد المقدَّم . بشكل مشابه ، يقدّم كين ودونالدسن تصنيفهما لمخطوطات النص B كجواب للتقييم المقدّم من قبل إي . جيك في رسالة ماجستير في جامعة لندن (١٩١٤) نُشرت فيما بعد من قبل إي . بلاكمن « ملاحظات على مخطوطات النص B من پييرز پلاومن » **مجلة الفيلولوجيا الانكليزية والالمانيّة** ، ١٧ (١٩١٨) ص٤٩٨ - ٥١٨ . ولكن هذه الايضاحات خادعة نوعاً ما : ان محاولة التصنيف هي الجزء الحاسم من تقييم الدليلِ الوثائقي ، وإن اي مشروع تحقيقي فَشَل في محاولة تصنيف كهـذا ليكون ناقصاً بشكل خطير . في عرضهما هنا ، قد نلمح التحامل ضد علم النسب لدى المحقّقِينَ .

١٤ - للاساس المنطقي لهذا الشمـول المتبادل ، انـظر تحت ص ٧٠ - ٧١ اعلاه .

١٥ - انـظر دبليو دبليـو گريگـك ، **حساب الاختـلافـات** ، (اوكسفـورد ١٩٢٧) ص١١ . يبدو ان كتاب گريگك قد مارس تاثيراً قوّياً في المحققين ، سوّياً مع تاثير كتابات أي . إي . هاوسمن . مثلاً ، يمكن عقد مقارنة منوِّرة بين « تطبيق الفكر على نقد النص » (١٩٢١) لهاوسمن و « سـايكولـوجية محققيّ النصـوص الانكليزية الوسطى » (١٩٦٦) لدونالدسن ، اعيد طبعها في كتابه **التحدث عن چوسر** (نيويورك ١٩٧٠) ص١٠٢ - ١١٨ . انه لممتع بدرجة كافية ان اول طالب لهاوسمن في يونيفر سيتي كوليج في لندن ، كان هو آر . دبليو . جامبرز ، الذي بدأ طبعة پييرز پلاومن التي بدأ كين (ايضا من يونيفر سيتي كوليج / لندن) ودونالدسن باكمالها .

١٦ - انظر مثلاً مناقشة كين ودونالدسن في الصفحات ١٢٩ - ١٣٠ ، وعن سحب كَين لقرارات اتخذها خلال تحقيق نص في حين كان لايزال « مُضَلَّلا بهدف التحقيق المحافِظ » ، انظر ص٢٠٥ الملاحظة ٥٤ ، وص ١٢٩ الملاحظات

١ ، ٢ ، وص ٧٥ الملاحظة ١٠ .

١٧ ـ كما يقول كين ودونالدسن « يوضحّ هذا الموقف للمحققّ اللا اهمية النسبيـة لقوة الاثبـات كدليـل للاصـالة ، ويـوجّه انتبـاهه الى القـراءات » (ص٦٣) ؛ ويضيفان في ملاحظة « يجب ان تُراجَع القاعدة القديمة القائلة يجب ان تـوزن المخـطوطـات ، لا ان تُحصى ، لتصبـح .ويجب ان تــوزن القراءات ، لا ان تحصى المخطوطات . ولكن لغير المتمرّس في نقد النص ، يكون ترتيب الفاظ حسب شكل مختلف مؤثراً (ص٦٣ الملاحظة ١٠٠) .

١٨ ـ يمكن ان تكون هذه الارقام تقريبيـة فقط لان كين ودونـالدسن لايزوّدان القارىء في الحقيقة بمعلومات دقيقة حول هذه النقطة ، ويمكن ان تؤكدً فقط بمقارنة نصيّ A و C المحققينّ (الاخيـرة ليس ميسوراً للقـارىء لحد الآن ، ولكن تم الرجوع اليه من قبل كن ودونالدسن) بيتاً بيتا . النقطة مهمة لان هنـاك في بعض الحالات نِسَبٌ اصـالة مختلفـة جداً ، إعتمـاداً على نـوع المقارنـة المعقودة ، للحكم على الاقل بارقام تقريبية ؛ انظر في ادناه الملاحظة ٥٢ .

١٩ ـ يرى كين ودونالدسن ان « هذه المناقشات بين النص A و C مقابل النص B النموذجي تصل الى تقييم اجباري لنوعية هذا النص النمـوذجي ؛ فهي ، في الحقيقـة ، الحالات المحـدَّدة في تحقيق نسخة B من پييـرز پلاومن (ص٧٦) ، لانها ، بشكل افتراضي ، تُظِهر مدى وطبيعة الافساد الذي اصاب النموذج . بقدر ما انا قادر على التقرير ، لايورد كين ودونالدسن حالةً واحدة حيث لايتفق B مع AC ولكن يمكن الاعتقاد وبانه ، على اسس داخلية ، أصلي .

٢٠ ـ يجب ألاّ يُسمَح لاستعمال الرموز A و C ان يحجب الحقيقة أنّ ما يعتمد قواعداً للمقارنة ليست مجرد معلومات بل نصوص معادة صياغتها والتي هي نتاج العملية التحقيقية المُنجزَة هنا نفسها . كان نص C ، قبل ان يكون مطبوعاً ، بعيداً عن محققـه جي . أي . راسل لكي يكـون بمقدوره ان يـزوّد كـين ودونـالـدسن بقراءات ؛ انظر الملاحظة ١٨ اعلاه .

٢١ ـ لماذا لم تُنجَز المقـارنتان البـاقيتان ، A و B مـع C و A مع C ، غـير مشروح ، على الرغم من أنه في حالة A معC يجب ان يكون السبب عـدم وجود الفرصة وعدم ملائمتها لمسألة اصالة B . إن مقارنـة A و B مع C لهي بـالتأكيـد ملائمة ، ولكن ربما ليست هناك حالاتٌ حيث تقف A و B مقابل نص C غير المراجَع بشكل يُظهر شيئاً آخر غير اصالة C . مع ذلك ، فان هذا حذفٌ ينتهك الطبيعة

النظامية للطبعة .

٢٢ ـ انظر بصورة خاصة عَرض فاولر المستشهد به في الملاحظة ٣ في اعلاه .

٢٣ ـ يستعمل المحققان اجراءً مماثلاً لتحديد كون الابيات الستة والاربعين التي تتجانس استهلالياً في المقطع ما قبل الاخير او الاخير خاصةً بالناسخ . لوجود اربع شذّات ، فان حقيقة وجود اثنتي عشرةِ صيغة تجانس استهلالي محتملة في مقطعين هي ملاحظتي وليست ملاحظة المحقِّقين ، ولكن يبدو انها تدعم رأيهما .

٢٤ ـ ويسكوت وهورت ، **العهد الجديد** ، ١ : ٥٤٣ .

٢٥ ـ هذه المخطوطة هي كوريوس كريستي اوكسفورد ٢٠١ (ف) ، التي هي بالمعنى القديم مخطوطةٌ لايمكن الوثوق بها تماماً : ففيها ٧٠٠ خطأ موروث من تقليد B النموذجي ، و ٥٠٠ اخرى تشترك بها مع الزوج النَسَبي (التطوري) لها R ، واللذان ، لذلك ، ينسلّان من سلف مشترك في انتقال معين من النموذج B ، و « مئات اخرى » تشترك بها مع مجموعة واسعة من المخطوطات ، واكثر من ١٫٠٠٠ خطأ تنفرد بها . ومع ذلك ، فهي الوحيدة التي لها « تقريبا مائة » قراءة يعدّها المحققان اصلية ، اكثر من ٧٠ منها مُبرَهَنة ايضاً بواسطة A و C او بواسطة A او C . يجب ان تُعزى المشكلة التي يواجهها المحققان الى هذه الاصالة . فبعد مناقشة مستفيضة (ص ١٦٥ ـ ١٧٣) طُبقّ فيها كل من الشروح الثلاثة المحتملة ـ التصحيح ، الاعادة التصادفية للاصالة بواسطة الاختلاف المتقارب ، او بقاء الاصالة هنا وطمسها بواسطة الاختلاف المتقارب في كل المخطوطات الاخرى ـ على كل من القراءات السبعين المُبرَهَنة بواسطة تقاليد المخطوطات للنسخ الاخرى ، يستقر المحققان على تصحيح من مخطوطة نموذجية كحل لهما . نرى ايضاً اختبارهم المعتاد للفرضيات ضمن سياقٍ حيث يدعَم **الاستعمال التأليفي** والبرهان الاصالة لفرض الوصول الى تفسير (شرح) موثوق للدليل . فكما يقولان في سياق آخر « إن تفسير الظواهر النصيّة على انها اعتباطية لهو باعتقادنا ، مسموحٌ به فقط حينما يكون هناك بديل معقول ، اي حينما تكون التفسيرات الاخرى وفق **العمليات المترسّخة للسبب والنتيجة** غير مقبولة » (ص١٠٣ ، الكلمات المؤشّرة بخط تخصني) . اذن فهما يحدّدان التصحيح بواسطة هذا الاختبار من نص ما قبل نموذجي كعملية راسخة للسبب والنتيجة .

٢٦ ـ يمكن ان تعني « الانتقائية على الاقل معنيين ومحتملاً ثلاثة اشياء : (١) اختيار حربين القراءات » (ارنست سي . كولويل ، **دراسات في منهج نقد النص**

العهد الجديد ، وسائل ودراسات العهد الجديد ([ليدن ١٩٦٩] ص١٥٤) ، (٢) اختيار بين قراءات مأخوذة ، ليس من مخطوطات منفردة ، بل من تقاليد نَسَبية مختلفة ، اي من مايدعى في النقد التوراتي بـ « انماط النصوص » (انظر ايضاً كارلو إم . مارتيني » الانتقائية والاتيكية (Atticism) في نقد نص العهد الجديد اليوناني » في **حول اللغة ، الثقافة ، والدين : مقالات تكريمية ليوجين أي . نيدا** ، باشراف ماثيو بلاك ووليم أي . ستانلي [ذي هيك ، ، ١٩٧٤] ص١٤٩ ـ ١٥٦) ، و(٣) « الانتقائية التي ليست حجز فروع العلم المختلفة في حجيرات مُغلَقَة ؛ فللنقد اللفظي ، والنقد الخارجي والداخلي ، كلها ادوار تلعبها » (ليون فاكاناي ، **مدخل الى نقد نص العهد الجديد** ، ترجمة بي . في . ميلر [لندن ١٩٣٧] ص٩١ ؛ مُتَشهدَ به من قبل كولويل ، **دراسات في المنهج** ، ص١٥٤ ، الملاحـظة ٢ . انظر ايضـا الملاحظة ٢ اعلاه) .

٢٧ ـ لشروح مماثلة ، انظر مناقشة كين ودونالدسن ، الصفحات ٨٢ و ٨٤ وفي اماكن كثيرة .

٢٨ ـ المثال المشهور حالياً لتصحيح المحقق الذي يتحول الى غموض هو B / ٣ / ١٢٣ ، حيث يُقـرأ نص النموذج B (bely ioye) ويصححـه المحققان الى (belyue) الموجودة في نص A او (الى التهجئة الموجودة في المخطوطة) (bilyue) . تعني هذه الكلمة الاخيرة « مساندة » ـ تَقرأ اربعة عشر مخطوطة من النص A الكلمة الاسهل معجمياً (liflode) ـ ولكنها يمكن أن تُفَسر ، كما تشير آن هـاوسن ، كـ (bileue) او (faith , belief) (هــاوسن ، **الانكليــزيــة الــوســطى** ، ص ٤٣ ـ ٤٤) . يبدو هذا ، في داخل الجملة ، معنىً غير مناسب جداً : لقد مزّق پيرز لتوّه الغفران الذي اعطي له من قبل الصدق ويُعلن بغضب بانه سوف لا aboute) my bely ioye ? bilyue ? so bisy be na moore) . تُفكرّ هاوسن في انه اذا كتب لانگلند)(bilyue) / (Belyue) في A ، (اليس محتملاً انـه ادرك تشابهـا غير المحظوظ في التهجئة مع الاسم غير الملائم bileue ، Faith وهذا ارباك ممكن انه حاول ان يتجنبه بابدال الكلمة الى مرادف اقوى ؟ » ولكن هذا الغموض هو الذي يَسِم bilyue كصعوبة (difficilior) وبذلك يُحتَمل ان تكون هي الاصلية اكثر من (bely ioye) غير الغامضة ، على الرغم من الحقيقة أن (كما تشير هاوسن ايضا) (belyioye) نادرة معجمياً (ص٥٥ الملاحظة ٤١) . فضلاً عن ذلك ، بالنسبة لكين ودونالـدسن ، هناك في ١١ / ٣٠١ ـ ٣٠٢ من النص B سلسلة معقـدة من

الأفسادات التي تبرز فقط بسبب غموض (bilyue) ، وهو غموضٌ مُضعِفٌ لدرجة ان المقطع باكمله محذوف من النص C (ص ١١٤) . يدعم هذا المقطع وعدة مقاطع اخرى في C ، استعمال (bilyue)`حتى عندما تكون غامضة ، على انه استعمال تأليفي خاص بالمؤلف ، وان افساده ليفيد في تحديد الاستعمال الخاص بالناسخ بخصوص الكلمة نفسها .

٢٩ ـ والاس ستيفنسن ، « رجلٌ حاملٌ شيئاً » **القصائد المجموعة** (نيويورك ١٩٦٨) ص٣٥٠ ، التأشيرات تخصّني .

٣٠ ـ ستوحي هذه المناقشة ، اذن الى ان تحديد المحققين لقراءة على انها اصلية لانها تحمل معنى افضل ، ونوعاً ما اكثر ملائمة (ولذلك اصعب) (ص١٤٥) يناقض ذاته ضمنياً .

٣١ ـ يمتد مدى التواريخ المخصصة للمخطوطات من اواخر القرن الرابع عشر ـ بدايات القرن الخامس عشر حتى اواسط القرن السادس عشر ؛ لاتوجد مخطوطات يمكن تثبيت تاريخها في القرن الرابع عشر بدون غموض . هناك بصورة طبيعية ، عدة اختلافات تخص التسلسل الزمني ، ولكنها تمثل حسب اظهار المحققين نسبة قليلة جداً من الكل .

٣٢ ـ انظر ايضاً ، مثلاً ، تعليقات كين ودونالدسن في الصفحات ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٣ واماكن اخرى .

٣٣ ـ توماس كارلايل « جان بول فردريك ريختر » (١٨٢٧) ، مقتبس من قبل مَيَر ابرامز ، **المرآة والمصباح** (نيويورك ١٩٥٣) ص٢٦ .

٣٤ ـ أي . إي . هاوسمن ، المحقق ، **إم مانيلي آسترونوميكون ليبر بريموس** (لندن ١٩٠٣) ص ١٦ ـ ١٧ .

٣٥ ـ أي . إي . هاوسمن ، المحقق **إم مانيلي آسترونوميكون ليبر كونيتوس** (لندن ١٩٣٠) ص ٣٦ ـ ٣٧ .

٣٦ ـ حول ايكهورن ، انظر ايلينور إس . شافر ، « **قبلاخان** » **وسقوط اورشليم** (كامبرج ١٩٧٥) ص ٢١ ـ ٢٤ ؛ والملاحظة ٣٧ ادناه .

٣٧ ـ انظر مايكل مارين ، **الملحمة الرمزية** (شيكاغو ١٩٨٠) ص ١٩١ ؛ وضِّح اعتماد وولف على مقدمة ايكهورن من قبل آنطوني گرافتن « مقدمات نقدية لفردريك اوغست وولف » **مجلة معهد دوربيرگك وكورتاولد** ٤٤ (١٩٨١) ص ١٠١ ـ ١٢٩ .

٣٨ ـ إف . أي . وولف مقتبس من قبل آر . سي . جيب ، **هومر : مدخل الى الالياذه والاديسا** (كلاسكو ١٨٨٧) ص ١١٠ .

(Vix mihi quisquam irasci et succensere gravius poterit , quam ipse facio mihi) هذه الترجمة معطاة من قبل هاورد كلارك ، **قرّاء هومر : مقدمة تاريخية الى الالياذه والاوديسا** (نيوآرك ، ديلاور ١٩٨١) ص١٥٩ .

٣٩ ـ كما فَهِم بيدير تماماً ، وهو اليقظ للقوة الثنائية التي تحفزّ نقد النص ؛ انظر ص ٦٧ ـ ٩٦ اعلاه .

٤٠ ـ رومان جاكوبسن مقتبساً من قبل رينيه ويليك « سقوط التاريخ الادبي » **اعمال المؤتمر السادس للجمعية العالمية للادب المقارن** ، باشراف مايكل كادو وآخرين (شتوتكارت ١٩٧٥) ص ٢٩ .

٤١ ـ وليم ووردز ورث ، **التمهيد** (١٨٠٥) ٦ / ٥٧٠ ـ ٥٧١ .

٤٢ ـ صموئيل تيلر كولرج **حوار على الطاولة** (١٨٣٠) ، مستشهد به من قبل ابرامز ، **المرآة والمصباح** ، ص ٢٥٧ .

٤٣ ـ انظر إم . اج . ابرامز ، **ماوراء الطبيعة الطبيعية** (نيويورك ١٩٧١) ، **والبيليوغرافيا الادبية** لكولرج ، تحقيق جَي . شو كروس (اوكسفورد ١٩٠٧) .

هناك اثنتان من مقالات كولرج المضَمَّنتان في طبعة شوكروس من **البيليوغرافيا** ، وثيقتا الصلة بالموضوع وهما « حول فن الشعر او الفن » و « حول مبادىء النقد العبقري » .

٤٤ ـ مثلاً جيرالدگراف ، **الادب مقابل نفسه** (شيكاغو ١٩٧٧) .

٤٥ ـ آر . إس . كرين ، **لغات النقد وتركيب الشعر** (تورنيتو ١٩٥٣) ص ١٢٣ ـ ١٢٤ ، مستشهَد به من قبل جوناثان كالر ، **تتبّع الرموز** (ايثاكا ١٩٨١) ص ٥ .

٤٦ ـ اريك اورباخ « فيكو والتاريخية الجمالية » في **مشاهد من دراما الادب الاوربي** (نيويورك ١٩٥٩) ص١٩٧ . وملائمةٌ ايضاً هي مقدمة اورباخ لكتابة **اللغة الادبية وجمهورها في اواخر العصر اللاتيني القديم وفي العصور الوسطى** (برنسيتن ١٩٦٥) ص ٥ ـ ٢٤ .

٤٧ ـ مرصوفة كذلك من قبل فردريك ليو في « خطاب الى ساكولار فير كارل لاكمان في ٤ اذار ١٨٩٣ » في Ausgewahlte Kleine Schriften ، اعداد ادوارد

فرانكل (روما ١٩٦٠) ص٤١٦ . الكتاب الاساسي عن لاكمان هو سيبا سيتانو تيمبانارو ، **اصل طريقة لاكمان** (فلورنس ١٩٦٣) الذي اعتمدت عليه طوال مناقشتي .

٤٨ ـ سكريفنر مستشهَد به من قبل بروس إم . ميتزگر ، **نص العهد الجديد** (نيويورك ١٩٦٨) ص ١٢٥ .

٤٩ ـ يناقش تيمپانارو لاكمانِ اختصاصيّاً في الادب الالماني باختصار فقط ، ولكن تقييماً اكثر تفصيلاً مقدمٌ من قبل بيتر إف . كانز « لاكمان محققاً للنصوص الالمانية القديمة » **مشاكل ناقل وناقد نصوص العصور الوسطى** ، اعداد پيتر إف كانز وفيرنر شرودر (برلين ١٩٦٨) ص ١٢ ـ ٣٠ . وقد استفدت ايضا من بحث غير منشور للدكتور استيفاني ڤان ديلدن .

٥٠ ـ انظر المقطع المستشهد به من قبل إم . ثورب **دراسة اغاني النيبيلونكن** (اوكسفورد ١٩٤٠) ص ٢٧ الملاحظة ٤ .

٥١ ـ كانز « لاكمان محققاً » ص ٣١ .

٥٢ ـ يصعب جداً ، غالباً ، فهم النتيجة الاجمالية للمقارنات المعقودة بين النسخ الثلاث بسبب طريقة عرض المحققِّينَ . يوضح المثال الاتي المشكلة المنهجية والحقيقة العملية بأن درجة راجحة من الاصالة راسخة في النص A . لقد قَدرْتُ ـ في غياب ارقام محدَّدة ـ ان A يتوافق مع B و C في ١٩٠٠ بيت تقريباً ومع B وحده (بغياب C) في حوالي ٤٠٠ بيت ؛ يحتوي A على مجموع ٢٤٤١ بيتاً ، والاقسام المتطابقة من B و C على ٣٦٦٩ و ٣٦٦٠ بيتاً على التوالي ، ولذلك فأنا اقـدِّر أن ٢٣٠٠ من ابيات A البالغة ٢٤٤١ مبقيٌّ عليها في B و ١٩٠٠ في C . والآن يؤكد المحققّان انه عند مقارنة A مع B و C فان هناك ١٣٥ قراءة اصلية في A مُفسَده من قبل الناسخ في B و C (الصفحات ٩٨ ، ١٠٢ ، ١١١) : هـذه نسبة اصـالة مقدارها ١ في كل ١٤ بيت . ولكن عندما يُقارَن A مع B لوحده ، فان هناك « اكثر من ٣٠٠ » (ص٨٣) قراءة اصلية في A : هذه نسبة اصالة مقدارها ١ لكل ٣ر١ بيت . بالتأكيد ليست هذه القصة كلها : فعند مقارنة A و C مع B فإنها تُظهِر ١٤٠ قراءة اصلية ، وهذه توضحُ ان تقليد C اقل افساداً من B (ونسبة الاصالة هنا ايضاً هي تقريباً ١ لكل ١٤ بيت) . ولكن هل هو اقل إفساداً بعشر مرات ؟ عندما يُقارَن C مباشرةً مع B (في غياب A) ، ففي الـ ٣٧٦٠ بيتاً تقريباً ، حيث يتطابق النصان (ص٨٩ ـ ٩٦) ، يُخَمن أنّ C له قراءة فقط ١٥٠ مرة تقريباً (١ لكل ٢٥ بيت) .

تبعا للظواهر ، ليس فقط A ممنوحٌ درجةً متميِّزةً جداً من الاصالة (الذي هو جزئياً - وفقط جزئياً - عمل اعادة الصياغة لكين) ، بل ان النسبة التي فيها B مُفسدٌ (او بالعكس ، النسبة التي يحتفظ بها A بالاصالة تختلف بنحوٍ مثير من سياق الى آخر . ليس هدفي هو اضفاء الشك على الاجراءات التحقيقيّة (على الرغم من أنّ هذه الاستنتاجات مُقلِقة ، على الاقل في النظرة الاولى) ، ولكن الاقتراح أنّ شكل عرضٍ اكثر نظامياً كان يجعل هذه التباينات (وغيرها) واضحة وكان يسمح لتطوّر تفسيراتٍ ملائمة .

٥٣ - انظر الصفحات ٦٦ - ٧٧ اعلاه .

٥٤ - من الضروري التذكّر طبعاً ان الاستاذ دونالدسن اخذ القيادة في تطبيق الطرق النقدية الحديثة على الادب الانكليزي الوسيط : انظر بصورة خاصة طبعته من شعر چوسر (نيويورك ١٩٥٨) والمقالات المجموعة في التحدث عن جوسبر (نيويورك ١٩٧٠) .

٥٥ - وطبعاً بان هناك مؤلفا وحيداً . فبينما لايراجع المحققان الدليل لاثبات المؤلف الوحيد هنا ، فانهما إهتمّا به بالتفصيل في مطبوعاتهما السابقة : دونالدسن ، پييرز پلاومن : النص C وشعراؤه (نيوهَيفن ١٩٤٩) ، كين ، پييرز پلاومن دليل التأليف (لندن ١٩٦٥) . إلاّ أنهما يهتمان بالتفصيل بمرتبة المخطوطتين R و F ، اللتين عدّاهما في مطبوعاتهما السابقة انهما تشكلاّن نسخة مختلفة قليلاً للقصيدة عن B او C . ولكنهما الآن ينكران للاشكال المختلفة الموجودة في R و F اية مرتبة ذات علاقة بالمؤلف ، شارحانها ، بدلاً ، على انها تخص الناسخ (ص ٦٣ - ٦٩) ، وهو استنتاج يدعهما ان يصفا تقليد مخطوطة النص B على انه متجانس التكوين تماماً ، اي ، انه ناشيءٌ من نموذج واحد . منذ ان كُتِبَ هذا البحث بصورة اوّلية ، أُنشِأَت نسخة القصيدة الموجودة في مخطوطة بودلي ٨٥١ مسوّدةً مبكرّة سابقة لـ A (وليم لانگلند ، پييرز پلاومن : نسخة Z ، تحقيق أي . جي . ريك وشارلوت بريوار [تورنتو ١٩٨٣]) . ففي حين ان هذا ليس هو المكان المناسب لاختبار فرضية ريگك وبريوار بالتفصيل ، الاّ انه تجب الاشارة الى أنهمّا في محاولة اثبات اصالة Z ، لايبذلان جهداً لتطبيق مقاييس الاستعمال التأليفي اللانگلندي والخاص بالناسخ والمعرّف من قبل كَين ودونالدسن ، ويبدوان احياناً انهما يقبلان قراءات A و B على انها اصليّة وهي التي رفضها كين ودونالدسن باعتبارها خاصة بالناسخ على الرغم من اثباتها المتفق عليه بالاجماع .

٥٦ ـ كانت هناك محاولات ، ضمن الدراسات الوسيطة ، لتحديد ثقافةٍ تخص الناسخ بصورة خاصة او ثقافة سابقة للطبع تقلّل من قيمة مفهوم التأليف او فكرة نص ثابت او مغلق ، بطريقةٍ ليست غير مشابهة لطريقة التفكيك . انظر مثلاً إج . جَي . چايتر ، من النسخ الى الطبع (كامبرج ١٩٥٠) ، ولوجهة نظر مختلفة ومعقدّة نظرياً ، انظر پول زامثور ، **اختبار المذهب الشعري الوسيط** (باريس ١٩٧٢) . يتعامل كلا هذين العملين بصورة اساسية مع ادب الرومانس للقرنين الثاني عشر والثالث عشر وملائمان بشكل محدود للكتابات الانكليزية في القرن الرابع عشر . حول محاولة التمييز بين الثقافة الخاصة بالناسخ وثقافة الطبع بمستوى تعميم عالي ، انظر جيرالد آر . برونز « اصالة النصوص في ثقافة مخطوطة » **الادب المقارن** ، ٣٢ (١٩٨٠) ص ١١٣ ـ ١٢٩ . ولكن مناقشة برونز توحي الى ان التمييز بين نص مغلق وآخر مفتوح هو سمةٌ للثقافة الادبية ، واذا كان له ثمة تحديد لحظي تاريخي فان ذلك يُحتَمل ايجاده في التضاد بين الشعر البلاغي ما قبل الرومانسي والمبني على تقليدٍ ادبي وشعرٍ رمزي رومانسي يناشد ترخصياتٍ سامية . فضلاً عن ذلك ، ان الكمية الواسعة للدلائل المجموعة من قبل اليزابيث اينشتاين في كتابها ذي المجلدّين **مطبعة الطبع كعامل تغيير** (كامبرج ١٩٧٩) تحاول أن تبرهن بقوة أنه لايمكن تحديد خطوط تمييز غير مشروط من النوع القوي نظرياً بين ثقافة طبع وثقافة ناسخ .

إلّا انه تجب الاشارة الى أنّ تقليداً قوّياً مثبّتاً منذ مدة طويلة في الدراسات الوسيطة يصرّ على ان ايديولوجية الكتابة في العصور الوسطى مختلفة جذرياً عن الثقافة ما بعد الوسيطة وبأن تصنيفات الفهم الحديثة تنطوي على مفارقة تاريخية بشكل ميئوس منه . هذا الوضع مَبقيٌّ عليه بشكله الاكثر تماسكاً وتصلّباً من قبل دي . دبليو . روبرتسن ؛ انظر بصورة خاصة كتابه **مقالات في الثقافة الوسيطة** (برنسيتن ١٩٨٠) . ففي حين تتعذر مناقشة براهين روبرتسن بنحو ملائم هنا ، يمكن ، على الاقل ، الاشارة الى ان مفهوماً كهذا عن تماثل الفترات التاريخية والفجوات بينها يُنذر بجعل الماضي مُستَغلقاً لايّ فهمٍ ليس متناغما كلياً . ربما يجوز عقد مقارنة مفيدة هنا مع نبذ شبنغلر لوهم الفهم الماوراء تاريخي باعتباره نزعة انسانية عاطفية . انظر ص ٨٩ ـ ٩٠ اعلاه .

٥٧ ـ انظر كالر ، تتبعّ الرموز ، ص ١٤ ـ ١٧ .

٥٨ ـ جاك ديريدا « صراع القَدرات » **لغة المعرفة والبحث** ، اعداد مايكل ريفاتير (نيويورك ١٩٨٢) ، مستشهد به من قبل جوناثان كالر ، **حول التفكيك** : نظرية ونقد بعد البنيوية (اثياكا ١٩٨٢) ص١٥٦ .

الفصل الخامس

١ ـ **الاعمال الشعرية لجوسر** ، تحقيق إف . إن . روبنسن (كامبرج ، ماسا جوستس ١٩٣٣ ؛ الطبعة الثانية المنقحّة ١٩٥٧) .

٢ ـ هناك امثلة عن الطريقة السابقة في دي . آر . هاورد ، **فكرة حكايات كانتربري** (بيركيلي ١٩٧٦) ص١ (« العمل . . غير منته ولكنه كامل ») ، وعن الاخيرة في آر . إم . لوميانسكي ، عن **شعب سوندري : الاساس الدرامي في حكايات كانتربري** (اوستن ١٩٥٥) ص١٠٩ ـ ١١٢ (الدمج التفسيري للرابط النهائي لخطبة الراهب وخطبة قس الراهبة) .

٣ ـ **نص حكايات كانتربري** ، تحقيق جَي . إم . مَنلي واديث ريكرت ، ٨ مجلدات (شيكاغو ١٩٤٠) .

٤ ـ كانت لنسدون ٨٥١ مصدراً رئيساً لتوماس تيرويت في كتابه **حكايات كانتربري** لسنة ١٧٧٥ ، وكانت هارلي ٧٣٣٤ نص المخطوطة للطبعة الرئيسة الاخرى ، طبعة توماسٍ رايت في ١٨٤٨ .

٥ ـ لاحِظ ، مثلاً ، الاختلافات الآتية في حكاية قس الراهبة بين مخطوطتي هنكرت وايلسمير ، كما تمت ملاحظتها بنحوٍ اكثر تقليدية في **حكايات كانتربري ، نسخة طبق الاصل من مخطوطة هنگرت ، مع اختلافات عن مخطوطة ايلسمير** ، تحقيق بول . جي . راگييرز (نورمان ، او كلاهوما ١٩٧٩) ص ٣٩٠ ـ ٤٤٢ ؛ (**حكايات كانتربري** ، الجزء B2) الابيات ٤٠٤٤ (يحتاج ترقيم الابيات في ٣٩٣ الى تصحيح) ٤١١٧ ، ٤١٢١ ، ٤١٧٠ ، ٤٢٢٦ ، ٤٤٩١ ، ٤٥٠٤ ، ٤٥١٦ ، ٤٥٥٧ ، ٤٥٦١ . تجهزّ طبعة حكاية قس الراهبة التي اعددتها لجوسر ڤاريوريوم (انظر الملاحظة ٧ ادناه) العديد من الامثلة النصيّة في هذا القسم من البحث .

٦ ـ إي ، تالبت دونالدسن ، المُعِد ، **شعر چوسر : (انطولوجيا) مختارات للقارىء الحديث** (نيويورك ١٩٥٨) ؛ روبرت أي . برات ، المحققّ ، **حكايات كانتربري ، لجيوفري چوسر** (بوسطن ١٩٧٤) .

٧ ـ تستعمل طبعة ڤاريوريوم من **حكايات كانتربري** ، التي على وشك الخروج من جامعة اوكلاهوما تحت الاشراف العام لبول راگييرز ، تستعمل هنكرت مخطوطة أساسية ، مع منح امتيازات لايلسمير ؛ اما طبعة **حكايات كانتربري** لان ، إف . بليك (نصوص يورك الوسيطة ، السلسلة الثانية [لندن ١٩٨٠]) فانها تستخدم هنگرت لوحدها .

٨ ـ كون هنكرت هي النص الموثوق هو رأي إن . إف . بليك ، كما طُرِح في مقدمة طبعته من **الحكايات المستشهد بها اعلاه ، وبتفصيل اكثر ومع مسائل اخرى ، في مقالات متعددة : « العلاقة بين مخطوطتي هنگرت وايلسمير من حكايات كانتربري »** « في **مقالات ودراسات** ، ٣٢ (١٩٧٩) ص ١ ـ ١٨ ؛ حول تحقيق حكايات كانتربري » في **دراسات وسيطة لجَي** . أي . دبليو . **بينت** ، اشراف بي . إل . **هيوورث (اوكسفورد ١٩٨١) ص١٠١ ـ ١١٩ ؛ « نقاد ، نقد ، وترتيب حكايات كانتربري » في آرشيف ، ٢١٨ (١٩٨١) ص ٤٧ ـ ٥٨ ؛ « مخطوطات ونصوص چوسر » في ريڤيو ٣ (١٩٨١) ص٢١٩ ـ ٢٣٢ ؛ « نص چوسر ونسيج الكلمات** « في منظورات جديدة في نقد چوسر ، باشراف دونالد إم . روز (نورمان ، اوكلاهوما ١٩٨١) ص ٢٢٣ ـ ٢٤٠ . اعيد الآن طرح الرأي التقليدي ، الذي يقبل بايلسمير ، من قبل إل . دي . بينسين « (نظام) **ترتيب حكايات كانتربري » دراسات في عصر چوسر** ، ٣ (١٩٨١) ص ٧٧ ـ ١٢٠ .

٩ ـ تُستَشهدَ بامثلة جيّدة من حكاية قس الراهبة في مَنلي وريكرت ، **نص حكايات كانتربري** ، الصفحات : ٢ / ٤٢١ ـ ٤٢٣ ، ٤٨٠ ، ٤ / ٥١٧ .

١٠ ـ « لاتُظهر اي من المخطوطات الباقية ترتيباً يمكن ان يُعزى الى چوسر تحت اي احتمال (المصدر نفسه ٢ / ٤٨٩) .

١١ ـ هذا مايبدو ان بليك يقترحه في مقالته « نقاد ، نقد » ص ٥٨ .

١٢ ـ باري وينديت « **نص ترويلس » في مقالات عن ترويلس وكريسيدا** ، دراسات چوسر ، اشراف ماري سالو (كامبرج ١٩٧٩) ص ١ ـ ٢٢ . آراء آر . كي . روت موجودة في **التقليد النصيّ لترويلس چوسر** ، جمعية چوسر ، السلسلة الاولى ، ٩٩ (لندن ١٩١٦) ، وايضاً في طبعته من كتاب ترويلس وكريسيدا (برنسيتن ١٩٢٦) ص ٧٠ ـ ٨١ .

١٣ ـ **پييرز پلاومن : نسخة A** ، تحقيق جورج كين (لندن ١٩٦٠) ؛ **پييرز**

بلاومن : نسخة B ، تحقيق جورج كين وإي . تالبت دونالدسن (لندن ١٩٧٥) .
١٤ ـ مثلاً ، كين ودونالدسن ، نسخة B ١٦ ـ ١٧ ، ٧٠ ـ ٧٤ .
١٥ ـ يصح هذا بصورة خاصة عن مناقشة كين ودونالدسن حول دور المخطوطتين e و F في التقليد النصي (المصدر نفسه ص ٦٣ ـ ٦٩) ، وهما مخطوطتان أُسند اليهما دورٌ متوسطٌ في ذلك التقليد من قبل دونالدسن في مقالته « المخطوطتان e و F في تقليد B من بيرز بلاومن » في **محاضر جلسات اكاديمية كونكتيكات للاداب والعلوم** ، ٣٩ (١٩٥٥) ص١٧٧ ـ ٢١٢ .
١٦ ـ گاي بوركوين ، **بيرز بلاومن : دراسات حول النشوء الادبي للنسخ الثلاث** (باريس ١٩٧٨) ص ٢٨٥ .
١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٨٢٤ .
١٨ ـ انظر جي . إج . راسل « بعض وجوه عملية التنقيح في بيرز بلاومن » في **بيرز بلاومن : مداخل نقدية** ، تحرير إس . إس . هاسي (لندن ١٩٦٩) ص ٣٩ ـ ٤٠ .
١٩ ـ « اتساءل احياناً فيما اذا لم تكن نص C ، ونص B ، وحتى نص A احداثاً تاريخية ، معالم عرضية في تاريخ قصيدةٍ بُدِأ بها ولكنها لم تنته ابداً ، صوراً فوتوغرافية التقطت صورة ثانية لكائن حي في لحظة معيّنة ولكن ليست بالضرورة مهمة » (دونالدسن ، « المخطوطتان R و F » ص ٢١١) .
٢٠ ـ انظر أي . سي . باو « ارتجال في الرومانس الانكليزي الوسيط » **محاضر جلسات الجمعية الفلسفية الامريكية** ، ١٠٣ (١٩٥٩) ص ٤١٨ ـ ٤٥٤ ؛ و « الرومانس الانكليزي الوسيط ؛ بعض مسائل الخلق ، والتقديم ، والمحافظة » **سبيكيولوم** ، ٤٢ (١٩٦٧) ص ١ ـ ٣ .
٢١ ـ نموذج مثالي لهذا هو **السير بيفيس اوف هامتن** ، تحقيق إي . كولبنگك إي إي تي إس ، إي إس ٤٦ ، ٤٨ ، ٦٥ (١٨٨٥ ـ ١٨٩٤) تأخذ طبعة جديدة من **بيفيس** مُعدَّة من قبل جيني فيلووز ومقدَّمة كرسالة دكتوراه فلسفة في جامعة كامبرج في ١٩٨٠ ، تأخذ طريقاً آخر ، وتقدّم اربع مخطوطات في نصوص متوازية ، مع نصيّن آخرين من مخطوطة اخرى ومن الطبعات المطبوعة مبكرّاً .
٢٢ ـ انه لممتع ـ في هذا السياق ـ أن جورج كين يقتبس من **الشعور والشكل** لسوزان لانكر حول الشكل المفسِّر ، في مقالته « موسيقى لا غير ممتعة ولاممّلة » ، » في **دراسات وسيطة لجَي . أي . دبليو . بينيت** ، باشراف بي . إل . هيوورث

(أوكسفورد ١٩٨١) ص [illegible]

٢٣ ـ هنـاك طبعات من ألنسيمـونية من قبـل تي . رايت في اغاني انكلتـره السياسية ، جمعية كامدن ، رقم ٦ (١٨٣٩) ، ومن قبل تي . دبليـو . روس في انجليا ، ٧٥ (١٩٥٧) ص ١٧٣ ـ ١٩٣ وفي دراسات كلية كولورادو ، رقم ٨ (١٩٦٦) .

٢٤ ـ هذه هي المجموعة رقم ٢ /11/A في ملحق مقالة اليزابيث سـولتر « مخطوطات مرآة الحياة المباركة لليسـوع المسيح لنيقـولاس لاف والنصوص ذات الصلة » في النـثر الانكليـزي الـوسيط : مقـالات حــول المشـاكــل البيليـوغرافيـة ، تحـريـر : أي . إس . جي . ادواردز وديـريـك پيـرسـل (نيويورك ١٩٨١) ص١٢٦ . أستخدم هنا العمل الآخر عن هـذا النص والُمنَجز من قبل جَيسن ريكس من جامعة ريجينيسبرغ .

٢٥ ـ انظر بي . أي . ويندِيت حول ترويلس « الناسخون كنقاد چوسر المبكرين » دراسات في عصر چوسر ، ١ (١٩٧٩) ١١٩ ـ ١٤١ .

٢٦ ـ كمثال ، تكرار العبارة (stept in age) في الانكليزية الاليزابيثية ، التي تمت مـلاحظتـه من قبل كينيث سيسـام في طبعته من حكـاية قس الـراهبـة (اوكسفورد ١٩٢٧) ص ٣٠ ، هو محتملاً بسبب عصرنة كاكستون لعبارة چوسر (stept in age) حكايات كانتربري ، B2 ، ٤٠١١) .

٢٧ ـ رؤيا وليم بخصوص پييرز پلاومن ، في ثلاثة نصوص متوازية ، تحقيق دبليو . دبليو . سكيت ، مجلدان ، (اوكسفورد ١٨٨٦) .

٢٨ ـ انظر پييرز پلاومن ، لوليم لانگلند : طبعة النص C ، نصوص يورك الوسيطة ، السلسلة الثانية ، تحقيق ديريك پيرسل (لندن ١٩٧٨) ص٢١ .

٢٩ ـ إن مخـطوطة ديـلامير هي هـدف تحقيق العمل المنجـز من قبل كيت هاريس ، من نيوهول ، كامبرج ؛ اُعتقِدَت بثبـات من قبل اديث ريكيـرت انها مخطوطة فيلينكهام تحتوي على مسوّدات چوسريّة موثوقة ، وأعطى مَنلي مجالاً لهذه التأملات في نص حكايات كانتربري ، ذي الثمانية مجلدات ، ٢ / ٤٩٥ ـ٥١٨ .

٣٠ ـ كين ودونالدسن ، نسخة B ، ص ١٤ ـ ١٥ .

٣١ ـ لمنـاقشة كـاملة عن التمهيد ، انـظر ديريـك بيـرسـل « مخـطوطـات « ايلجيستر » من پييرز پلاومن في اخبار الفيلولوجيا الحديثة ، ٨٢(١٩٨١) ص ١٨١ ـ ١٩٣ .

٣٢ ـ انطولوجيا وينجليستر : صورة طبق الاصل للمخطوطة الاضافية ٦٠٥٧٧ للمكتبة البريطانية ، اعداد ادوارد ويلسن (كامبرج ١٩٨١) ، المادة ١١١ .

الفصل السادس

١ ـ رسائل ويوميّات بايرت ، اعداد ليسلي مارچند (لندن ١٩٧٣ ـ ١٩٨٢) ٦ : ٢٣٦ . مذكورة في النص من الآن فصاعداً على شكل Blj .

٢ ـ لتقييم عن هذا البروهاها (brouhaha) ، انظر ديڤيد في . ايرد من « وداعا لك » ـ ايام بايرن الاخيرة في انكلتره » في شيلي وشلّته ٤ ، اعداد كينيث كاميرون (كامبرج ١٩٧٠) ص ٦٣٨ ـ ٦٦٤ .

٣ ـ إقترَحَ جيروم مك كِن بنحو مقبول أن اعلان هون للطبعة الثالثة والعشرين قد يعكس مديحا اكثر من كونه سجل النشر الحقيقي .

٤ ـ كراهام پولارد « الطبعات المقرصَنه لبايرن » ملحق تايمز الادبي ، رقم ١٨٦٣ ، ١٦ تشرين الاول ، ١٩٣٧ ، ص ٧٦٤ .

٥ ـ صموئيل سي . جيو ، بايرن في انكلتره (لندن ١٩٢٤) ، الملاحظة ١٢ ، ومثلاً ، اوسكار سانتاجو ، جورج كورد بايرن ، ببليوغرافيات سكيركرو للمؤلفين ، رقم ٣٠ (ميتوجن ، نيوجرسي ١٩٧٧) ص٥٨٨ .

٦ ـ ان اطروحَة هيو . جَي . ليوك الاصغر « دراما للافظاظ : دراسة لبعض الناشرين والمطبوعات الراديكالية في لندن في اوائل القرن التاسع عشر » (جامعة تكساس ١٩٦٢) لهي تقديمٌ لأيُقيمً لهذا المحيط . ظهر لاجل الحقيقة : الراديكالية في لندن ١٧٩٦ ـ ١٨٢١ لجي . آن هون (اوكسفورد ١٩٨٢) بعد اُكمِلَتْ هذه المقالة .

٧ ـ ان التاريخ المُعطىٰ من قبل فرانك تي . هودلي « الجدال حول وات تايلر لساوذي » دراسات في الفيلولوجيا ، ٣٨ (١٩٤١) ص ٨١ ـ ٩٦ ، مُوَسَّع من قِبل ليوك « دراما للافظاظ » ص ٢٠٢ ـ ٢١٩ .

٨ ـ يعتمد التقدير التالي بصورة رئيسة على المحاكمات الثلاث لوليم هون . . . مع محاضر جلسات الاجتماع الشعبي (لندن ١٨١٨) . السيرة الوحيدة وليم هون : حياته وعصره لاف . دبليو . هكورد (لندن ١٩١٢) غير كاملة وغير موثوقة .

٩ ـ ارنست دو سلينكورت ، المعد ، **السنوات الوسط ١٨١٢ ـ ١٨٢٠** ، الجزء الثاني من **رسائل وليم ودوروثي ووردز ورث** ، الطبعة الثانية ، تنقيح ميري مورمَن وألن جي . هِل (اوكسفورد ١٩٧٠) ص ٤١٠ . لاستجابة كيتس وشلته انظر أيلين وارد « سونيتة كيتس ، حلم نبوخذنصر » **فيلولوجيكال كوارترلي** ، ٣٤ (١٩٥٥) ص ١٧٧ ـ ١٨٨ .

١٠ ـ **الناقد الحديث الاول الذي تحرّى العلاقة بين بايرن وأحداث پينتريج كان ديفيد ايردمَن ، « بايرن والاحتجاج في انكلترة » ، العلم والمجتمع** ، ١١ (١٩٤٧) ص ٢٣٤ ـ ٢٤٨ .

١١ ـ عزا ايردمن هذه الملاحظة الى القاضي ؛ مُتّبعاً اياه كررتُ الخطأ في مقالة تدرس تأثير « الى سيدة تبكي » على شعبية مجلد القرصان « حكايات وسياسة : **لارا ، القرصان ، والظبية البيضاء من رايلستون » في بايرن : شعر وسياسة** ، تحرير إي . أي . ستوررزل وجيمز هوگك ، **دراسات سالز بورغ حول الاداب الانكليزية والامريكية** ، ١٣ (١٩٨١) ص ٢٠٤ ـ ٢٣٠ (**مطبوعة ايضا من قبل مطبعة هيومانيتيس** ، اطلانطيك هايلندز ، نيوجرسي ١٩٨١) .

١٢ ـ مقتبسة بنحوٍ سيّء من القرصان ، ١ : ١٧٩ ـ ١٨٢ . أنا اتبّع **محاكمات جيرميا براندريث ، وليم تيرنر ، اسحق لودلام . . . منقولة بخط اختزال من قبل وليم برودي گيرني** (لندن ١٨١٧) . لان الدفاع لم يلمحّ الى الدور الذي لعبه الوكلاء المحرِّضون للدوافع التي كانت لاتزال تُناقَش بحماس ، يجب ان تُلحَق بهذه النسخة مواد مستشهد بها في الملاحظة ١٤ ادناه .

١٣ ـ فرانسيس جيفري ، عَرض غير موقعٌ **للقرصان وعروس ابيدوس** ، **ادنبره ريڤيو** ، ٢٣ (١٨١٤) ص ١٩٨ ـ ٢٢٩ . مقتبس في **بايرن : التراث النقدي** ، اعداد اندرو روذرفورد (نيويورك ١٩٧٠) ص ٥٤ .

١٤ ـ طبعت جريدة **الايكزامينر** (Examiner) تقارير نقدية جداً عن محاكمات ديربي في ٢٦ تشرين الاول ، ٢ و ٩ تشرين الثاني ، و ١٤ كانون الاول ؛ في ٢١ كانون الاول مجدَّتْ تبرئة هون ولاحظت أن « الناس سيستنتجون في الغالب أن افكار المتقين وغير المتّقين تتلو افكارهم السياسية (ص ٨٠٥ ـ ٨٠٦) . يُظهِر وصف اعدام ديربي المطبوع في ٩ تشرين الثاني المزيج نفسه من الدين والسياسة الذي وَسَمَ محاكمة هون : « بعد ذلك خرج تيرنر وتقدّم بخطوات ذات ثبات غير

اعتيادي . فبينما كان الجلّاد يضع الحبل حول عنقه تعجّب بصوت عال وواضح هذا كله اوليفر [الجاسوس] والحكومة . في هذه اللحظة جاء القسيس امام هذين الاثنين ومنع اية ملاحظات اخرى (ص ٧١٥ ـ ٧١٧) . جيستر گارديان مُقتَبَسة ايضاً حول نفس القضية . فقد علّقت على الخط الرفيع الذي يفصل مجرد الجُنحة عن الخيانة العظمى ، وشاكة في وجود اي احتمال حقيقي لثورة عامة ، تساءلت عن الاجراءات الصارمة للحكومة : « نحن لسنا غير محترمين ، لان احد اعضاء المجلس اكتشف كون براندريث رجلاً ذا صفات عظيمة ، ورسم خطوطاً متوازية وفق ملوك پلوتارك ـ بينه وبين قرصان اللورد بايرن ! اعتقدنا ، بلاشك ، ان المقارنة طريفة ، ولكن يقال لنا إنها جيّدة » (ص ٧١٧ ـ ٧١٨) . إن إي . بي . تومسن يقدّم براندريث وزملاءه بنحوٍ بطولي اكثر ويعرض دور اوليفر في صنع الطبقة العاملة الانكليزية (١٩٦٣ ؛ اعيد طبعه في نيويورك ١٩٦٦) ص٦٤٩ ـ ٦٦٩ .

١٥ ـ مقتبس في وليم اج . ديكوور ، الكفاح لحرية الطبع ، ١٨١٩ ـ ١٨٣٢ ، (لندن ١٩٢٨) ص ٥٤ .

١٦ ـ أقتبس من نسخة مصوّرة زوّدت بها برخصةٍ من مكتبة هاوتن ، جامعة هارفارد . زيّن كريكشانك فيما بعد كتاب ذكريات عن حياة وكتابة اللورد بايرن (١٨٢٧) لجورج كلنتن ، وبيعت لوحاته الاربعون منفصلةً بست شلنات . بشكل ممتع ، انه لم يكرّر هذا المشهد فيما بعد ؛ ان لوحتي القرصان هما گلنار تزور كونراد في السجن ، وكونراد يبكي ميدورا .

١٧ ـ ولكن في ١٨١٤ ، نشر موراي دوزناً من النقشات المأخوذة من تصاميم ستوپارد لتزيين اعمال بايرن : اثنان منها للقرصان . تراوحت اسعار المجموعة بين ١٨ شلناً و ٢٤ شلناً ، جاعلةً اياها شيئاً لطيفاً غير رخيص .

١٨ ـ هكوود ، وليم هون ، ، ص ١٨٩ .

١٩ ـ پيتر جَي . مننگك ، بايرن وقصصه (ديترويت ١٩٧٨) ص ٤٦ ـ ٤٩ .

٢٠ ـ حول هذه القصيدة انظر مقالتي « حكايات وسياسة » المستشهدَ بها في اعلاه ؛ يحل جيروم جَي ماكگن تاريخ النشر المعقّد للقصائد الاضافية في مجلدّه اللورد بايرن : الاعمال الشعرية المجموعة (اوكسفورد ١٩٨١) ٣ : ٤٤٤ ـ ٤٤٥ . يحتوي كتاب كارل وودرنگك ، السياسة في الشعر الرومانتيكي الانكليزي (كامبرج ١٩٧٠) على فصل جيد عن بايرن .

٢١ ـ ليسلي أي . مارچند ، **بايرن : سيرة حياة** (نيويورك ١٩٥٧) ١ : ١٦١ الملاحظة .

٢٢ ـ يقارن ثيلوفون بريمين في **اللورد بايرن وقت النجاح** ، اثينيين ليتراتورڤيسينشافت ، المجموعة السادسة (ڤيزبادن ١٩٧٧) يقارن الضجة التي اثيرت بـ « الى سيدة تبكي » في ١٨١٤ مع كونها مرّت بدون أن يُعارَ لها اهتمام في ١٨١٢ وذلك لكي يُظهر الاختلاف الكبير الذي يسببه اسم مؤلّف في نصٍ ما (ص ٤١) .

٢٣ ـ جون ويلسن ، **نوكتيس امبروسياني** ، تحقيق آر . شيلتن مكنزي (طبعة منقّحة ؛ نيويورك ١٨٨٠) ١ : ٢٠٥ . مقتبس جزئياً من قبل أي . إس . كولينز ، **مهنة الادب : دراسة في علاقة المؤلِّف بصاحب المؤسسة ، والناشر ، والجمهور** ، ١٧٨٠ ـ ١٨٣٢ (نيويورك ١٩٢٩) ص ١٨٤ .

٢٤ ـ أقتبس من نسخة مستنسخة من كتاب **هون دون جوان : او دون جوان مكشوفاً القناع عنه** (ص ٣٧ الملاحظة) جُهِّزَت بلطف من قبل مكتبة هاوتن ، جامعة هارڤارد .

٢٥ ـ فون بريمين ، **اللورد بايرن** ، ص ١٥٥ .

٢٦ . ومع ذلك فان موراي باع طبعات بعد الاولى باسعار مَخفَّضة . احتوت **الاعمال الكاملة** (١٨١٩ ، اوكتافو) المكوّنة من ثلاثة مجلدّات على كلِّ نص **الطفل هارولد** ، **الحكايات** ، **منفريد** ، **انغام عبرية** ، الخ ، وكلها بـ ٤٢ شلناً : ووصلت الاعمال المجموعة ، التي كانت مستمرة ، الى المجلدّ السابع في تلك السنة ، وبيع كل مجلدّ بسبعة شلنات (اوكتافو صغير) . مَثلت هذه المجموعات توفيراً حقيقياً فوق الاسعار الاصلية ، على الرغم من انها نادراً ماتكون قابلة للمقارنة بنتاجات هون ذات الاربعة بنسات والشلنين .

٢٧ ـ انظر تحليل هذا الابيزود من قبل هيوجَي ليوك الصغير « نشر **دون جوان** لبايرن » **مطبوعات جمعية اللغة الحديثة في امريكا** ، ٨٠ (١٩٦٥) ص١٩٩ ـ ٢٠٩ .

٢٨ ـ كان راسل كما وصف **هون دون جوان** بتحمسّ ، (ص ٣٦ ـ ٣٧) بائع كتب من برمنگهام حوكم وادين في ١٨١٩ لبيعه محاكاة هون على الرغم من تبرئة هون في لَندن في ١٨١٧ . انظر ايضاً ويكوور ، **الكفاح** ، ص ١٠٨ .

٢٩ ـ مانثلي ريبوزيتري ، ١٤ (١٨١٩) ص ٧١٦ .

٣٠ ـ هنا اتبّع ليوك الذي يقتبس جواب هون من « جريدة غير محدَّدة الهوية وحديثة تتمسك بسجل قصاصات عن البايرونية المعاصرة والمملوك للبروفيسور دبليو . پرات » . (**درامات للافظاظ** ، ٢٢٤ ـ ٢٢٥) .

الفصل السابع

١ ـ مراسلات الكسندر پوپ ، اعداد جورج شيربيرن (اوكسفورد ١٩٥٦) ٣ : ٣٤٨ ؛ **مراسلات هنري كراب روبنسن مع شلّة ووردز ورث** ، اعداد اديث جَي . مورلي (اوكسفورد ١٩٢٧) ١ : ١٥١ ـ ١٥٢ ؛ ارنست دي . سلينكورت ، المُعِدّ ، **رسائل وليم ودوروثي ووردزورث** ، الطبعة الثانية ، تنقيح ألان جي . هَل (اوكسفورد ١٩٧٠) ١ : ٤٤٤ ، **رسائل سوينبرن** ، اعداد سيسيل واي . لنگك (نيوهيفن ١٩٦٠) ٤ : ٤٣ .

٢ ـ إنّ پاركر حذر : « ربما أُكمِلَتْ مسوّدة من التراجيديا قبل ايلول ١٦٥٣ » (**ملتن : سيرة حياة** ، لو ليم ريلي پاركر [اوكسفورد ١٩٦٨] ١ : ٤٣٢) انه يستشهد بكاتب السيرة المجهول ، الذي ربما كان سيرياك سكينر ، في ٢ : ٩٠٥ . افضل مناقشة حديثة هي في **نحو « سامسون اگونيستس »** ، لماري آن رادزينو ويز (پرنسيتن ١٩٧٨) ، ملحق E .

٣ ـ عَدّل بييتسن ، في المجلد الرابع من لونگمنز ، المُعَدّ من قبل روجر لونسدَيل والذي يحتوي على قصائد گراي ، گولنز ، وگولدسمث ، عَدَّل العبارة : » بما كتبه الى الآن (المرحلة التي وصلها في تطوره الادبي) ومن ناحية احرى ، بما سيكتبه فيما بعد (اتجاه تطوره) . يصعب هذا ان يكون تحسيناً ، وفي كيتس لمريم آلوت ، العبارة الاسهل مُستعادة .

٤ ـ في طبعة ايڤيرسلي ، المعدّة من قبل اين تينيسين ، قصيدة « عبور الحاجز » موضوعةً « في نهاية القصائد » ولكن طالما أنّ مجلدين ونصف مخصصة للمسرحيات ، فانها تأتي وسط المجلد السابع من المجلدات التسعة .

٥ ـ **قصائد لوليم كالن بريانت ، جُمعت ورُتبت من قبل المؤلّف** (لندن ١٨١٧) ، « الى القاريء » (مؤرَّخة ١٨٧١) .

٦ ـ **الاعمال الشعرية لوليم ووردز ورث** ، تحقيق ارنست دي سلينكورت وهيلين داربيشاير (اوكسفورد ١٩٤٠ ـ ١٩٤٩) ٢ : ٤٣٣ .

٧ - سي . بي . تينكر وهارولد فوستر لاوري ، شِعر ماثيو ارنولد تعليق (لندن ١٩٤٠) ص ٣ .

٨ - رسائل ماثيو ارنولد الي آرثرهيو كلاف ، اعداد هارولد فوستر لاوري (لندن ونيويورك ١٩٣٢) ص ١٤١ ، الاقتباس التالي من رسائل ماثيو آرنولد ، ١٨٤٨ - ١٨٨٨ ، اعداد جورج دبليو . إي . راسل (لندن ١٨٩٥) ٢ : ٩ .

٩ - قصائد ماثيو ارنولد ، ١٨٤٠ - ١٨٦٧ . اعداد وتقديم السير أي . تي . كويلر - كوج (اوكسفورد ١٩٠٩ ؛ اعيد طبعها غالباً) . تتضمن ملاحظة ببليوغرافية من قِبل إج . إس . ميلفورد .

١٠ - تنويعا لهذا النمط من الترتيب ، اي الترتيب الذي ظهرت به القصائد المنفردة لاول مرة في النشر ، مختارٌ بشكل صحيح من قبل جيمس كينسلي في طبعته ذات الاربعة مجلدات عن درايدن (اوكسفورد ١٩٥٨) . اصبح اكثر اعتيادياً لشاعر ، في القرن الثامن عشر ، ان يجمع قصائده اكثر مما كان في القرن السابع عشر ، كما تفيد المقارنة بين درايدن وپوپ في التوضيح .

١١ - اود ان اشكر هؤلاء الاصدقاء الثلاثة لمساعدتهم .

١٢ - صموئيل جونسن ، حياة الشعراء الانكليز ، تحقيق جورج بيركبيك هِل (اوكسفورد ١٩٠٥) ١ : ٨٧ . حول پوليتيان ، انظر آيدامايـر ، آنك پوليتيان : نشوء شاعر انساني (جنيف ١٩٦٦) ، وخاصة ص ٣٣ والصفحات التالية .

١٣ - مثل « ليسيداس » (المطبوع اولاً في القسم الثاني من Justa Eduardo King naufrago ١٦٣٨) طُبع العمل الذي يُعرَف الآن بـ Comus قبل ١٦٤٥ ، كـ « مسرحية باقنعة . . . قُدمت في قصر لادلو ، ١٦٣٤ » . ليست الاختلافات في النص بين طبعات ١٦٣٨ و ١٦٤٥ ملائمة لمناقشتي . لرّدٍ مقتدر بصورة خاصة للاعتقاد بان السونتيات مطبوعة بترتيب زمني مباشر ، انظر طبعة إي . أي . جَي . هونيگمن (لندن ١٩٦٦) ص٥٩ والصفحات التالية .

سيكون ظاهراً باني ارى أن مارتز يغالي في القول عندما يكتب أن « اهتمام ملتن بالتسلسل الزمني مُؤكَّدٌ في الطبعة الموسعة . . . لسنة ١٦٧٣ ، حيث تصبح التصنيفات والتماثلات لسنة ١٦٤٥ ، غير واضحة باضافة قصائد مبكرّة ومتأخرّة موضوعة في أماكن يُمليها تاريخ التأليف وليس النوع . يبدو أن اهتمام ملتن ، في سنواته الاخيرة ، بنشر مجموعة كاملة ، او كاملة تقريباً ، لقصائده القصيـرة أخذ

الاسبقية على اهتمامه الاسبق بمجلدّ جيّد التقسيم » (**شاعر المنفى ؛ دراسة في شعر ملتن** [نيوهَيفن ولندن ١٩٨٠] ص ٣١٦ ، الملاحظة ١٨ ؛ التأكيذ مضاف) .

١٤ ـ يمكن ان نراجع بصورة خاصة ملاحظات كاري ، وكتاب پاركر ، **ملتن** ، ص ٧٣١ والصفحات التالية . كما يوضحّ باركر (ص ٧٥٠) ، سقط تاريخ اغنية الميلاد في ١٦٧٣ ، لانعلم سواءٌ بشكل مقصودٍ ام عرضاً .

١٥ ـ اسحق والتن ، **حياة السيد جورج هربرت** (لندن ١٦٧٠) ص ٧٥ . الابيات المقتبسة هي من « المقاتل الكنسي » (٢٣٥ ـ ٢٣٦) .

١٦ ـ جورج هربرت پالمر ، **الاعمال الانكليزية لجورج هربرت ، مُرَتّبة حديثاً ومزوَّدة بملاحظات ومأخوذة بنظر الاعتبار نسبةً الى حياته** (لندن ١٩٠٥) ١ : ١٨٨ .

القصائد السبعة الاولى مطبوعة بالترتيب الذي وجدت فيه في مخطوطة وليمز ، كما يشير إف . إي . هاجنسن ، والست عشرة الاولى « تقريباً بالترتيب نفسه » بينما تتبع السبعة الاخيرة ايضاً الترتيب نفسه .

١٧ ـ **اعمال جورج هربرت** ، تحقيق إف . إي . هاجنسن (اوكسفورد ١٩٤١) ص ٦٩ .

١٨ ـ المصدر نفسه . انظر ايضاً لويس إل مارتز ، **شعر التأمل** (نيوهَيفن ١٩٥٤) ص ١٤١ .

١٩ ـ والتن ، **حياة السيد هربرت** ، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

٢٠ ـ الاستير فاولر ، « روبرت هيريك » **محاضر جلسات الاكاديمية البريطانية ٦٦** (١٩٨٠ ؛ نشرت في لندن للاكاديمية البريطانية من قبل مطبعة جامعة اوكسفورد ١٩٨٢) ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ . حول الـ (silva) انظر كتاب فاولر ، **انواع الادب : مدخل الى نظرية الانواع والانماط** (اوكسفورد ١٩٨٢) وخاصة الصفحات ١٣٤ ـ ١٣٥ .

٢١ ـ **رسائل أي . إي . هاوسمن** ، اعداد هنري مَس (لندن ١٩٧١) ص ٣٦ .

٢٢ ـ انظر الملاحظة التقديمية لهاوسمن ، **القصائد الاخيرة** (لندن ١٩٢٢) : ريتشارد بيرسيفال گريفر ، أي . إي . هاوسمن : الشاعر العالِم (اوكسفورد ١٩٨١) ص ٩٩ والصفحات التالية ؛ وهاوسمن ، **رسائل** ، ص ٣٢٨ .

٢٣ ـ گريڤز ، أي . إي . هاوسمن ، ص ١٠٢ .

٢٤ ـ تي . بي . هيبر ، صياغة « شاب من شروپشاير » : **طبعة محققه لمخطوطة** (سياتل ولندن ١٩٦٦) ص ٢٣ . **الاستفتاء مطبوع في گرانت ريجاروز ، هاوسمن ١٨٩٧ ـ ١٩٣٦** (لندن ١٩٤١) ص ٢٦٧ ـ ٢٦٩ . يمكن ايجاد جواب هاوسمن في ، رسائل ، ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩ .

٢٥ ـ بي . جَي . ليگيت ، **ارض هاوسمن ذات المحتوى الضائع** (نوكسفيل ، تينيسي ١٩٧٠) ص ٦٩ .

٢٦ ـ هاوسمن ، **رسائل** ، ص ٣٦١ . قارن ايضاً ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧ ، ٣٢٨ .

٢٧ ـ **رسائل دبليو . بي . يَيْتس** ، اعداد ألن وَيْد (لندن ١٩٥٤) ص ٦٦ ؛ التأكيد مضاف .

٢٨ ـ بالنسبة لأي . نورمان جيفرز ، **تعليقٌ على القصائد المجموعة لدبليو . بي . يَيْتس** (لندن ١٩٦٨) كُتِبتْ « الابحار الى بيزنطة » في خريف ١٩٢٦ ، تاريخ مخطوطة الجزء الاخير من « البرج » هو ٧ تشرين الاول ١٩٢٥ وان تأملات في زمن الحرب الاهلية « كُتِبتْ بصورة اساسية » في ١٩٢٢ .

٢٩ ـ دبليو . هول گريفين وهاري كريستوفر مينجين ، **حياة روبرت براونتكك** (لندن ١٩١٠) ص ٣٠ ، ٢٩ . روبرت براوننكك : **القصائد** ، تحقيق جون بيتيكرو ، اُلحِقَت واُكمِلَت من قبل توماس جَي كولنز (لندن ونيوهيفن ١٩٨١) ٢ : ١١٣١ .

٣٠ . جوزيف سبينس ، **ملاحظة** ، **طرائف وشخصيات الكتب والرجال** ، تحقيق جيمس إم . اوزبورن (اوكسفورد ١٩٦٦) الملاحظات ١٥ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٧ .

٣١ ـ **قارن عبارته في المقدمة الى اعمال السيد الكسندر پوپ** (لندن ١٧١٧) .

أنا اؤمن بعدم وجود صفة واحدة محتَمَلة أن تصنع كاتباً جيداً ، مثل قوة رفض افكاره ؛ ويجب ان تكون هذه (اذا كان ثمة شيء) هي التي تستطيع ان تعطيني الفرصة لان اكون كاتباً . لما نشرته فقط استطيع ان اأمل أن يُغفر لي ؛ ولكن لما حرقتُه فاني استحق أن اُمتَدح » (b2 r)) .

٣٢ ـ انه لممتع ملاحظة معاملة هذه الابيات في طبعة كولڤن وفي الطبعة

الاخرى التي تعتمد على التسلسل الزمني لجون ميدلتن موري المنشورة في ١٩٣٠ .
يلاحظ كولفن في مقدمته : « عندما اقول ان كلّ شعره هنا . . . لااعني كل ماكتبه شعراً » (ص ٧ ـ ٨) ، ونجد هذه الابيات ، مع ثلاثة وعشرين مثالاً من « قصائد مازحة او تافهة » في ملحق في المجلد الثاني . يميل موري ، عن طريق المقارنة ، فقط اوثو العظيم الى الملحق « للسبب البسيط ، وكما أرى ، الصحيح ان هذه القصيدة وحدها بين قصائد كيتس . . . كانت اثراً تكسّبياً ، معترفاً ومقصوداً .

٣٣ ـ يَيْتس ، رسائل ، ص ٧٦٦ ـ ٧٦٧ .

٣٤ ـ يَيْتَس حالة ممتعة . فهو وضع قصائده المجموعة على اساس مجلدّاته الاصلية ، ولكنه استثنى بعض القصائد ، اعاد الترتيب كثيراً ، ونقحّ نصه بشمول جداً .

٣٥ ـ كتب ادموندگوس في مقدمته لكتابه ذي المجلدين **حياة ورسائل جون دان** (لندن ١٨٩٩) قائلا « لايُحتمل ان يُحقَقّ دان لشاعر بنحو افضل من تحقيقه من قبل السيد إي . كي . چامبرز » (على الرغم من انه اعتقد ان چامبرز « سيراجع محتملاً بعض تخميناته في الطبعات المتأخرة ») . ولكن حُثَّ كييرسون ، في وقت مبكر كربيع ١٩٧٠ ، بعدم ملائمة طبعات گروسارت وچامبرز لأن يَتبنىّ طبعته هو ، التي نشرت بعد ذلك بخمس سنوات .

٣٦ ـ في حين ان ملاحظات سميث مفيدة ، إلا أنه يبالغ عندما يقول ان ترتيب القصائد في مجموعة ١٦٣٣ « جيدٌ كجودة الترتيب الاعتباطي » (ص ٣٥٣) ، في حين تبدو لي عبارته في الصفحة نفسها « إن قصائد الحب الغنائية مبعثرة على شكل مجموعات خلال النص وموضوعة بنحو غير واضح » تبدو مضلِّلة : انها موجودة في مجموعتين ، مفصولتين باثنتين من « الذّكريات السنوية » .

الفصل الثامن

١ ـ جي . توماس تانسيل « المشكلة التحقيقية حول غرض المؤلّف النهائي » **دراسات في البيليوغرافيا** ، ٩ (١٩٧٦) ص ١٨٢ .

٢ ـ انظر التاريخ الرابع عشر : **رسائل ويوميّات جون دوس پاسوس** ، اعداد تاونزيند لودينگتن (بوسطن ١٩٧٣) الصفحات ٢٨٤ و ٢٨٨ ـ ٢٨٩ و ٢٩٤ .

٣ ـ ستيفن كرين ، **شارة الشجاعة الحمراء** في انطولوجيا بورتن للادب الامريكي ، المجلدّ الثاني ، اعداد رونالدگو تسمن وآخرون (نيويورك ١٩٧٩) .
هذا النص ، المحققً من قبل هنري بيندر ، نشر منفصلاً ايضاً من قبل نورتن في ١٩٨٢ . ثيودور دريزر ، **الاخت كاري** ، طبعة بنسلفانيا ، تحقيق جيمس إل . دبليو . ويست الثالث وآخرون (فيلادلفيا ١٩٨١) .

٤ ـ جيمس ميريويذر » اقتراح الى الطبعة CEAA من وليم فوكنر » في **تحقيق نصوص القرن العشرين** ، باشراف فرانسيس هالپيني (تورنتو ١٩٧٢) ص ١٤ .

٥ ـ انظر جيمس إل . دبليو . ويست ، « المضامين الجمالية في الاقتطاعات المجراة من قبل المؤلف . . . » ، في تحقيق الكتابات القصصية للقرن التاسع عشر ، باشراف جين مِلگيتْ (نيويورك ١٩٧٨) ص ٩٩ ـ ١١٩ .

٦ ـ دونالد پايزر « حول تحقيق النصوص الامريكية الحديثة . **نشرة مكتبة نيويورك العامة** ، ٧٥ (اذار ١٩٧١) ص ١٤٨ .

٧ ـ مورس بيكهام « تـأمّلات حـول اسس تحقيق النصوص الحـديث » ، **برووف** ، ١ (١٩٧١) ص ١٢٥ .

٨ ـ **يمكن ايجاد المقطع الاصلي وتنقيح نوريس في طبعتي من ملك تيـگ في** سلسلة طبعات نورتن النقدية (نيويورك ١٩٧٧) ص ٥٩ ـ ٦١ .

٩ ـ انظر هرشل باركر ، مقدّمة « رقم خاص على ستيفن كرين » **دراسات في الرواية** ، ١٠ (ربيع ١٩٧٨) ص ٦ ـ ٧ ؛ هنري بيندر « **شارة الشجاعة الحمراء ولااحد يعلم** » ، المصدر نفسه ، ص٩ ـ ٤٧ ، وستيفن ميلوكس « **شارة الشجاعة الحمراء** والتقاليد التفسيرية : الاستجابة النقدية الى نص مبتور » ، المصدر نفسه ، ص ٤٨ ـ ٦٣ .

١٠ ـ جي . توماس تانسيل ، « المناقشة التحقيقية الاخيرة ومسائل التحقيق المركزية » **دراسات في البيليوغرافيا** ، ٣٤ (١٩٨١) ص ٦٣ ـ ٦٤ .

١١ ـ جي . توماس تانسيل ، « مشاكل وانجـازات في تحقيق الروايـة » ، دراسات **في الرواية** ، ٧ (خريف ١٩٧٥) ص ٣٤٠ .

١٢ ـ انظر ، مثلاً ، الدراسات الرئيسة من قبل فرانك بيرگن ، **فنيّة ستيفن كرين** (نيويورك ١٩٧٥) ، ومن قبل جيمـز نيفل ، **ستيفن كـرين والانطبـاعية الادبية** (يونيفرسيتي بارك ، بنسلفانيا ١٩٨٠) .

١٣ ـ بيكهام ، « **تأمّلات** » ص ١٢٢ ـ ١٥٥ .

١٤ ـ دوس باسوس ، التاريخ الرابع عشر ، ص ٦١١ .

الفصل التاسع

١ ـ فيليب كاسكل ، من الكاتب الى القاريء (اوكسفورد ١٩٧٨) الفصل ١٢ .

٢ ـ الاشارات الى هذه المقابلات والى مقابلة اخرى والى محاضرة ، مثبّتة في النص بالنحو الاتي :

TS/PG : توم ستوپارد يقابله فيليب كاسكل ، ٩ كانون الثاني ١٩٧٩ ؛ من تسجيل صوتي .

TS/CL : محاضرة كلارك الاولى لتوم ستوپارد ، كامبرج ، ٨ شباط ١٩٨٠ ؛ من تسجيل صوتي .

TS — PW/RH : توم ستوپارد وبيتر ووديقابلهما رونالدهيمن ؛ مطبوعة في مجلة صاندي تايمز ، ٢ اذار ١٩٨٠ .

PW/PG : بيتر وود يقابله فيليب گاسكل ، ١ تموز ١٩٨٠ ؛ من تسجيل صوتي .

DR/PG : ديانا ريگك يقابلها فيليب گاسكل ، ٢٩ ايار ١٩٨٠ ؛ من تسجيل صوتي .

الاشارات الى نصوص ليل ونهار معطاة بشكل « رقم الطبعة ، رقم الصفحة ، رقم السطر » .

٣ ـ توم ستوپارد ، ليل ونهار (لندن : فيبر وفيبر ١٩٧٨) .

٤ ـ توم ستوپارد ، ليل ونهار ، الطبعة الثانية (لندن : فيبر وفيبر ١٩٧٩) .

٥ ـ توم ستوپارد ، ليل ونهار : مسرحية نيويورك : مطبعة كروف المحدودة ١٩٧٩) .

٦ ـ توم ستوپارد ، ليل ونهار : كوميديا ، طبعة منقحّة (نيويورك : صموئيل فرينج المحدودة ١٩٨٠) .

٧ ـ هناك اخطاء نَسخيّة محتملة في الطبعة الرابعة في ٢٨/٥٦/٤ و ١٣/٥٨/٤ ، و ١٥/٦٦/٤ ؛ وفي الطبعة الخامسة في ١٨/٢٢/٥ و ١٣/٤٦/٥ . في الطبعة الخامسة مُعادٌ ترتيب الارشادات المسرحية في المسرحية كلها باشكال يرى قسم التحرير لصموئيل فرينج (لندن) انها ستكون ملائمة لفرق هواةٍ اكثر من استعمال ستوپارد ؛ إنها (الارشادات) تدمج الملاحظات حول الشخصيات والمعطاة بصورة منفصلة في بداية الطبعات الاربع الاولى .

٨ ـ گاسكل ، من الكاتب الى القاريء ، ص ٢٦٢ .

الفصل العاشر

١ ـ رينيه ويلگك واوستن وارين ، **نظرية الادب** ، الطبعة الثانية (نيويورك ١٩٥٥) ص ٤٧ و ٥٢ . انظر خاصةً الصفحات ٢٦ ـ ٣٤ والجزء الثاني (« عمليات تمهيدية ») ص ٤٣ ـ ٥٧ .

٢ ـ فضلاً عن اعمالٍ متنوعّه لباحثين مُمَثَّلين هنا ، انظر ايضاً المقالات العديدة لراندول مكليود ، بضمنها « عدم تحقيق شكسبير » **ساب ـ ستَنْس** ، ٣٣/٣٤ (١٩٨٢) ص ٢٦ ـ ٥٥ ، و « **عدم تصحيح سونيتة شكسبير الثالثة** » **دراسات في الادب الانكليزي** ، ٢١ (١٩٨١) ص ٧٥ ـ ٩٦ ؛ جون آر . سوذرلند ، **روائيون وناشرون فيكتوريّون** (شيكاغو ١٩٧٦) ؛ والعمل على وليم بليك من قبل موريس ايفيس وروبرت ايسيك .

٣ ـ فريدسن باورز ، **الببليوغرافيا ونقد النص** (اوكسفورد ١٩٦٤) ص ١ ـ ٢ .

٤ ـ ربما يجب رؤية افضل مؤشرّ على قوة باورز العلمية في مرونته . فقد بدا ، في السنوات العشر الماضية ، متشوّقاً لتبديل ومراجعة اراءه عندما اوحى عمل الآخرين انه يجب ان يفعل ذلك . انظر مقالته ، « الحجة المضاعَفة : مشاكل ومفاهيم جديدة عن نص المخطوطي » **المكتبة** ، السلسلة الخامسة ٢٧ (١٩٧٢) ص ٨١ ـ ١١٥ ؛ و « الاساس المنطقي للنص المخطوطي لگريگك معاداً النظر فيه » **دراسات في الببليوغرافيا** ، ٣١ (١٩٧٨) ص ٩٠ ـ ١٦١ .

٥ ـ تبقى مشاكل النصوص في حقول الدراسات الكلاسيكية والتوراتية مُناقَشةً مطوّلاً بنحو مفرط وفي حالات عديدة غير قابلة للحل ، في الحالة الجارية لمعرفتنا الوثائقية . المشاكل ، في الدراسات الوسيطة ، غالباً اقل صعوبة بقليل فقط .

٦ ـ الرأي شائع ؛ يتحدث ، جيمس ثروپ مثلاً ، عن « دراسة النصوص ـ او بتعبير مطوّقٍ اكثر ، العمل التحقيقي » ويقول أن « هدف نقد النص هو تقرير نص ما يجب أنْ نقرأه كعمل للفن الادبي » . انظر **مبادىء نقد النص** (سان مارينو ، كاليفورنيا ١٩٧٢) ص ٧ ؛ ومدخل « نقد النص ، تكنيك وفن إعادة نص الى حالته الاصلية قدر الامكان ، في تحقيق المؤلفين الاغريق واللاتين » في **قاموس**

اوكسفورد الكلاسيكي .

٧ ـ يمكن الحصول على مناقشات جيدة لخطوط التطور هذه في جون إي . سنديز **تاريخ التخصص العلمي الكلاسيكي** (طبعة معادة ، نيويورك ١٩٥٨) ٣ : ٨٩ ؛ ورودولف فيفر ، **تاريخ التخصص العلمي الكلاسيكي** من ١٣٠٠ الى ١٨٥٠ (اوكسفورد ١٩٧٦) ص ١٧٩ ـ ١٨٢ .

٨ ـ بعض المشاكل في الدراسات المتخصصة للنصوص مُشرَّعة في معالجتها في كتابي **المقالة النقدية لنقد النص الحديث** (شيكاغو ١٩٨٣) .

٩ ـ انظر صموئيل جونسن ، **حول شكسبير** ، تحقيق ارثر شيربو (نيويورك ١٩٦٨) ١ : ٥١ ـ ٥٢ .

١٠ ـ پول مَس ، **نقد النص** ، ترجمة باربرا فلاورز (اوكسفورد ١٩٥٨) ص ١ .

١١ ـ لمناقشة ممتازة عن اهمية وولف ، انظر انطوني گرافتن « مقدمات نقدية الى فردريك اوغست وولف » **مجلة مؤسسات دوربيرغ وكورتولد** ، ٤٤ (١٩٨١) ص ١٠١ ـ ١٢٩ .

١٢ ـ إم . إل . ويست ، **نقد النص والتكنيك التحقيقي** (شتوتگارت ١٩٧٣) ص ٨ ـ ٩ . يعترف ويست في مقدمته ، بوضوح ، بانه مدين لپاسكالي ، ويستشهد بطبعة پاسكالي الثانية (فيرنر ١٩٥٢) .

١٣ ـ جي . توماس تانسيل « دراسة النص والحكم الادبي » معاد طبعها في **مقالات في البيليوغرافيا** ، تحرير ڤيتوجَي . بريني (ميتوجن ، نيوجرسي ١٩٧٥) ص ٣٥٥ .

١٤ ـ المصدر نفسه ص ٣٦٣ الملاحظة ٩ .

١٥ ـ آر . جي . كولينگوود ، **فكرة التاريخ** (اوكسفورد ١٩٤٦) ص ٢٦٠ .

١٦ ـ جورج كين وإي . تالبت دونالدسن ، المحققان ، **بييرز بلاومن : نسخةB** (لندن ١٩٧٥) ؛ نُشِرَت طبعة باورز من قِبل مطبعة جامعة كامبرج (١٩٥٣ ـ ١٩٦١) ؛ طبعت مقالة بيدير بقسمين في **رومانيا** ٥٤ (١٩٢٨) ص ١٦١ ـ ١٩٦ ، وص . ٣٢١ ـ ٣٥٦ .

١٧ ـ لقد ناقشت هذين المثالين بتفصيل اكبر في « النص ، القصيدة ،

ومشكلة المنهج التاريخي » التاريخ الادبي الجديد ، ١٢ (١٩٨١) ص ٢٦٩ ـ ٢٨٨ ؛ انظر ايضاً مناقشة مماثلة عن « فون كيمپلين واكتشافه » لپو . و في « هذا اليوم اُكمل سنتي السادسة والثلاثين » لبايرن في مقالتي « هل ستعيش هذه العظام ؟ » نص ١ (ستصدر) . طبعات ديكنسن المستشهد بها هي مجلدّ توماس إج . جونسن الثالث **قصائد اميلي ديكنسن** (كامبرج ، ماساجوستس ١٩٥٤) ، ونص النسخة طبق الاصل الاخيرة لآر . دبليو ، فرانكلين بمجلدّين (كامبرج ماساجوستس ١٩٨١) .

١٨ ـ ادوارد مندلسن ، المحقق ، **القصائد المجموعة لدبليو . أي . اودن** ، (نيويورك ١٩٧٦) . لمناقشةٍ عن التاريخ النصيّ ، انظر جوزيف وارين بيج ، صياغة اثار اودن (مينيوليس ١٩٥٧) ص ٤٩ ـ ٥٢ .

١٩ ـ انظر مثلاً ، **الشعراء الحديثون الرئيسون لانكلتره وامريكا** ، اعداد جي . دي . ساندرز وآخرون (لندن ١٩٧٠) ١ : ٣٦٦ ـ ٣٦٨ .

٢٠ ـ في مقالة هاوسمن الشهيرة « تطبيق الفكر على نقد النص » **محضر جلسات الجمعية الكلاسيكية** ، ١٨ (١٩٢١) ص ٦٧ ـ ٨٤ .

٢١ ـ ثوسيديدس ، **تاريخ الحرب البيلوپونيسية** ، تحقيق وترجمة السير ريتشارد ليفنكستون (اوكسفورد ١٩٦٠) ص ١٢٢ (الكتاب الثاني ، القسم ٥٤) . تتضمن المشكلة المحيّرة اختياراً بين الكلمتين الاغريقيتين Limos و Loimos .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٠٦ لسنة ١٩٨٨



طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: رياض عبد الكريم



طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر ثلاثة دنانير